DE GRUYTER

Roberto Schwarz

EIN MEISTER AN DER PERIPHERIE DES KAPITALISMUS

MACHADO DE ASSIS



Roberto Schwarz

Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus

Roberto Schwarz

Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus

Machado de Assis

Übersetzt aus dem brasilianischen Portugiesisch von
Melanie Strasser

Herausgegeben von
Laura Rivas Gagliardi

DE GRUYTER

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 459579268.



ISBN 978-3-11-079000-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-079001-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-079052-8
DOI https://doi.org/10.1515/9783110790016



Library of Congress Control Number: 2023935913

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: naqiewei/DigitalVision Vectors/Getty Images
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Für Gr.

Inhaltsverzeichnis

Anhang

Einführung in Roberto Schwarz’ kritisches Werk

Laura Rivas Gagliardi

Die Stadt São Paulo war während der NS-Zeit für viele jüdische Intellektuelle ein wichtiger Zielort.[1] Auch die Familie Schwarz kam 1939 nach São Paulo, als Roberto nur wenige Monate alt war. Schwarz beschreibt seine Eltern als „Juden, linke Atheisten, Ex-Kommunisten und Wiener“,[2] die nach dem „Anschluss“ Österreichs emigrieren mussten.

> Man flüchtete mit dem, was in den Koffer passte – es war eine totale Enteignung. Dann begann das Herumirren durch Europa auf der Suche nach einem Einreisevisum für gleich welches Land der Welt. Es war sehr schwierig, ein Visum zu bekommen, besonders für die bekannteren Länder. Um etwa nach England einzureisen, benötigte man eine Summe auf einem englischen Bankkonto, die ausreichte, um zwei Jahre ohne Arbeit leben zu können. Für die Einreise in die Vereinigten Staaten musste sich ein amerikanischer Staatsbürger zwei Jahre lang für einen verbürgen – all das war kaum zu erlangen. Wir nun schafften es, ob gut oder schlecht, in Budapest ein Visum für Paraguay zu bekommen. Eine wohlmeinende und voreingenommene Seele warnte uns gleich darauf, dorthin zu gehen, denn das sei das Ende der Welt – und dass wir, selbst ohne Papiere, in Brasilien bleiben sollten. Und das machten wir. Wir gingen in Santos von Bord und blieben im Land. Da zu dieser Zeit Getúlio Vargas mit den Achsenmächten liebäugelte, war es schwierig, sich undokumentiert in São Paulo aufzuhalten, wegen der Polizei. Deshalb mussten wir ins Landesinnere, nach

---

1 So schrieb zum Beispiel der Literaturwissenschaftler Erich Auerbach, der selbst ins Exil nach Istanbul gehen musste, 1935 in einem Brief an Walter Benjamin: „Ich hatte einmal vor mindestens einem Jahr, als ein Professor für São Paulo gesucht wurde, um dort deutsche Literatur zu lehren, an Sie gedacht, Ihre damalige (dänische) Adresse durch die *Frankfurter Zeitung* erfahren und den maßgebenden Instanzen mitgeteilt – aber es wurde nichts aus der Sache [...]“. Barck, Karlheinz. „Fünf Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris“. *Zeitschrift für Germanistik* 9.6 (Dez. 1988): 689. In einem anderen Essay über den Briefwechsel stellt Barck fest: „One can very well imagine the intellectual milieu, including Claude Levi-Strauss and Antonio Candido, in which Benjamin would have taken part“. Barck, Karlheinz. „Walter Benjamin and Erich Auerbach: Fragments of a Correspondence“. Übers. Anthony Reynolds. *Diacritics* (Autumn/ Winter 1992): 22. 3/4: 82.

2 Schwarz, Roberto. „Interview mit Fabio Mascaro Querido“. *Revista Margem Esquerda* (2023): 11–34. So beschreibt Schwarz die Bedingungen der Emigration: „Nach dem sogenannten ‚Anschluss‘ wurde die Frage nach der Flucht immer dringlicher. Wir haben alles verloren. Wir waren eine Familie der Mittelschicht und kamen mit leeren Händen in Brasilien an. Mein Vater hatte eine schöne Bibliothek, die verlorengegangen, das heißt geraubt worden ist, und meine Mutter hatte eine vielversprechende wissenschaftliche Laufbahn eingeschlagen, die durch die Emigration gekappt wurde. Wir verließen Österreich völlig mittellos, dank einer katholischen Glaubensbescheinigung, die man gegen Bestechung erhalten konnte“. (S. 13) Alle Übersetzungen der Zitate von Roberto Schwarz in dieser Einführung stammen von Melanie Strasser. Alle anderen Übersetzungen aus dem Portugiesischen stammen von Laura Rivas Gagliardi.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-203

> Limeira, wo es keine Kontrollen gab, und wir kehrten erst nach São Paulo zurück, als Brasilien in den Krieg eintrat und Getúlio Vargas die Lage der Einwanderer normalisierte.[3]

Roberto Schwarz wuchs größtenteils in São Paulo auf und widmete sich später als Kultur- und Literaturwissenschaftler hauptsächlich „brasilianischen Angelegenheiten", einem „der Kolonie entstammenden und fest ineinandergreifenden Komplex an höchst problematischen Beziehungen",[4] der durch seinen Blickwinkel auch internationales Interesse erlangte. Dieser Blickwinkel legt bloß, dass die Verbindung zwischen nationaler Geschichte und Weltgeschichte in der kolonialen Vergangenheit liegt. Ausgehend vom spezifischen Fall Brasiliens bewertet Schwarz das Beziehungsgeflecht des Weltkapitalismus, um gleichzeitig die Einbindung Brasiliens in dieses Geflecht zu bewerten, wie eine Zweibahnstraße. Schwarz konnte sich dabei als Beobachter Brasiliens sowohl von dem fast unvermeidlichen Exotismus befreien, der die Sicht der Immigrantinnen und Immigranten kennzeichnet, als auch von einem gewissen Patriotismus, der die Sicht der Brasilianerinnen und Brasilianer, selbst der kosmopolitischsten, zuweilen beeinträchtigt. Antonio Candido (1918–2017),[5] eine zentrale Figur der brasilianischen Literaturkritik, beschreibt die Entwicklung von Schwarz' Erfahrungen zu einer originell kritischen Perspektive wie folgt:

> [...] Roberto entwickelte allmählich einen kritischen Stil, der seine Positionen durch einen doppelten Blick, von innen und von außen, offenbarte. [...] Seine Ausbildung fand im Rahmen von zwei Sprachen statt, und er musste die Spannung überwinden, die ihn von statt zwischen den beiden Sprachen trennte. [...] Dies ermöglicht es ihm, Brasilien als Insider und Außenseiter zu sehen, was zu einer Kombination *sui generis* aus Fremdheit und Vertrautheit führt, die zur Einzigartigkeit seiner analytischen Klarheit beigetragen haben muss.[6]

3 Schwarz, Roberto. „Interview mit Fabio Mascaro Querido", S. 13. Weitere biographische Daten finden sich in Schwarz' ausformuliertem Lebenslauf, den der Autor für das Auswahlverfahren einer Professur für brasilianische Literatur an der Fakultät für Literaturtheorie der Universidade Estadual de Campinas im Jahr 1990 verfasst hat. Siehe Schwarz, Roberto. „Memorial acadêmico". *Literatura e Sociedade* 33 (Jan/Jun 2021): 188–198.

4 Schwarz, Roberto. „Dimensão estética da realidade, dimensão real da forma artística" [1997]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 161–162. „ein der Kolonie entstammender und fest ineinandergreifender Komplex an höchst problematischen Beziehungen, unvereinbar mit dem Standard der modernen Nation, und zugleich konsistentes Ergebnis der Entwicklung der modernen Welt selbst, die als mal unbequemer, mal grotesker, mal utopischer Spiegel (in den Momenten der Euphorie) dient."

5 Für ein kritisch-biographisches Profil von Antonio Candido siehe Schwarz, Roberto. „Antonio Candido 1918–2017". *New Left Review*. 107 (Sept./Okt. 2017): 47–54.

6 Candido, Antonio. „Sobre Roberto Schwarz". *Um crítico na periferia do capitalismo. Reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. Hg. Maria Elisa Cevasco und Milton Ohata. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, S. 15 und 16.

Roberto Schwarz' intellektuelle Geografie, die Leben wie Werk umfasst, macht das Erscheinen von *Um mestre na periferia do capitalismo* [*Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus*], einem Höhepunkt seines Schaffens in der Literaturwissenschaft, in vielerlei Hinsicht zu einem Ereignis.

Obwohl seit der brasilianischen Erstausgabe von 1990[7] und der englischen Übersetzung von 2001[8] viel Zeit vergangen ist, hat das späte Erscheinen der deutschen Fassung gegenüber der Erstveröffentlichung auch positive Aspekte: In diesen mehr als dreißig Jahren hat sich *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus* in Brasilien als Pflichtlektüre im Bereich der Literatur-, Kultur- und Sozialwissenschaften etabliert. Darüber hinaus ist das Werk von Roberto Schwarz heute Gegenstand zahlreicher Studien, sodass umfangreiche Sekundärliteratur in verschiedenen Sprachen zur Verfügung steht. Der globale Horizont von Schwarz' kritischem Modell in *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus* strukturiert eine interdisziplinäre Herangehensweise, die auf einer akribischen literarischen Analyse von Joaquim Maria Machado de Assis' (1839–1908) Schlüsselroman *Memórias póstumas de Brás Cubas* [*Postume Memoiren des Brás Cubas*] (1880) beruht.[9] Die Ergebnisse dieser Analyse tragen zum Verständnis der Verbreitung von Ideen, literarischen Gattungen und kritischen Konzepten in kolonialen und nachkolonialen Kontexten vor dem Hintergrund der zerstörerischen Kräfte des globalen Kapitalismus bei.

1 Eine historische Betrachtung von Schwarz' intellektuellem Werdegang

Roberto Schwarz erlebte seine Jugend in den frühen 1960er Jahren, als eine vorrevolutionäre Stimmung in der brasilianischen Gesellschaft herrschte. Als Präsident João Goulart (1919–1976) an der Macht war, kam es in gewisser Hinsicht zu einem Bruch mit der Formel der ‚konservativen Modernisierung', die in der brasilianischen Politik geläufig war. Gemäß dieser Formel war der technologische und wirtschaftliche Fortschritt nur einer Minderheit zugänglich, weil er auf dem Ausschluss und der Ausbeutung der Mehrheit der Bevölkerung beruhte. Dadurch wurde die soziale, aus der Kolonialzeit stammende Ungleichheit aufrechterhalten

7 Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 1990.

8 Schwarz, Roberto. *A Master on the Periphery of Capitalism. Machado de Assis*. Übers. John Gledson. Durham, London: Duke University Press, 2001.

9 Ich übernehme hier den von der Übersetzerin Melanie Strasser vorgeschlagenen Titel. Siehe Fußnote 1, S. 1 im vorliegenden Band.

und verschärft. Goularts sogenannte Basisreformen, die er 1963 umzusetzen versuchte, umfassten also Änderungen der Struktur des Landes, die einen stärkeren Eingriff des Staates in die Wirtschaft vorsahen: der Dreijahresplan unter der Leitung von Planungsminister Celso Furtado (1920–2004), der auf die Kontrolle der Inflation und des Staatsdefizits abzielte; die Agrarreform; die Steuerreform, die u. a. die Kontrolle der ausländischen Investitionen durch die Regelung der Überweisung von Gewinnen ins Ausland beinhaltete; die Bildungsreform zur Bekämpfung des Analphabetismus nach dem Vorbild des Pädagogen Paulo Freire (1921–1997); die Wahlreform, die das Wahlrecht auf Analphabeten und Angehörige der unteren Ränge des Militärs ausdehnte und die Legalisierung der Kommunistischen Partei Brasiliens vorsah; sowie die Bankenreform, die den Zugang zu Krediten für die Produzenten erweiterte. Vor diesem Hintergrund führten unerwartete Klassenallianzen zu einer organischen Reorganisation des Staates, die beispiellos war und die Hoffnung auf eine dauerhafte soziale Veränderung mit sich brachte. In seinem einflussreichen Aufsatz „Cultura e política 1964–1969" [Kultur und Politik, 1964–1969] formuliert Roberto Schwarz diesbezüglich:

> In diesem kurzen Zeitraum, in dem die Polizei und die Justiz nicht einfach im Dienste des Eigentums standen [...], sprießten allerorten die Fragen nach einer wahrhaft demokratischen Kultur, in fröhlichster Unvereinbarkeit mit den Formen und dem Prestige der bürgerlichen Kultur.[10]

Roberto Schwarz studierte zwischen 1957 und 1960 Sozialwissenschaften an der Universidade de São Paulo. Doch seine Begabung für Literatur und Literaturwissenschaft war ein guter Grund, das Fach zu wechseln. Zu dieser Zeit schrieb der Autor Literaturbesprechungen für die Zeitung *O Estado de São Paulo*. Sein erster Gedichtband erschien 1959 mit dem Titel: *Pássaro na gaveta* [Vogel im Schubfach].

Parallel dazu nahm Roberto Schwarz an einem fächerübergreifenden Lesekreis zu Karl Marx' *Kapital* teil,[11] dessen Ziel eine Kritik am dogmatischen Marxismus und am Deutungsmonopol der Kommunistischen Partei Brasiliens war. Die Offenlegung des stalinistischen Terrors ab 1956 führte zu einer Neuformierung der progressiven Linken. Im Vergleich zur früheren Marx-Rezeption in Brasilien

10 Schwarz, Roberto. „Cultura e política 1964–1969". *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, S. 69. Englische Fassung „Culture and politics in Brazil, 1964–1969". *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. Übers. und Hg. John Gledson. London, New York: Verso, 1992, S. 135.

11 Schwarz, Roberto. „Um seminário de Marx". *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, S. 86–105. Zu den Teilnehmern gehörten die jungen Professoren Fernando Novais (1933), José Arthur Giannotti (1930–2021) und der spätere Präsident des Landes, Fernando Henrique Cardoso (1931).

erschloss sich der Lesekreis *Das Kapital* in der Originalsprache.[12] In seinem Essay „Um seminário de Marx" [Ein Lesekreis zu Marx] erklärte Schwarz im Rückblick, inwiefern dort das Close Reading des *Kapital* mit den Ansprüchen an wissenschaftliches Arbeiten an der Universidade de São Paulo verbunden war. Es ging den Beteiligten darum, das Movens der Geschichte aus kritisch-dialektischer Perspektive zu betrachten. Die vermeintlich ‚unterentwickelte' und ‚rückständige' Stellung Brasiliens erachtete man gerade nicht als ‚naturwüchsigen' Zustand. War die Versklavung von Menschen in der kolonialen Vergangenheit Hand in Hand mit den modernsten Formen der kapitalistischen Gesellschaft in Europa vonstattengegangen, so wurde im 20. Jahrhundert die Beibehaltung von brutalen Ausbeutungsstrategien und die Bündelung des Reichtums für einige wenige zur Dynamik des brasilianischen Systems.

In der Literaturwissenschaft entwickelte sich in Brasilien vorrangig die philologische Analyse literarischer Formen in ihrem Zusammenhang zu gesellschaftlichen Realitäten. Diese doppelte Perspektive von Literaturwissenschaft und Soziologie erhielt vor allem ab den 1960er Jahren neue Impulse, insbesondere nachdem Antonio Candido 1961 das *Departamento de Teoria literária e literatura comparada* (Institut für Literaturtheorie und Vergleichende Literaturwissenschaft) an der Universidade de São Paulo gegründet hatte.

Da das neu gegründete Institut noch nicht über einen Master- oder Promotionsstudiengang verfügte, entschloss sich Roberto Schwarz, im Ausland weiterzustudieren. Zwischen 1961 und 1963 absolvierte er den Master in Vergleichender Literaturwissenschaft an der Yale University unter der Betreuung von René Welleck (1903–1995). Jedoch erwog er noch zu Beginn der 1960er Jahre, sein Studium in Europa fortzusetzen. Seine frustrierende Erfahrung in den USA kommt in einem Brief an Theodor W. Adorno (1903–1969) aus dem Jahr 1961 zum Ausdruck. Schwarz beschreibt, dass in Yale eine „untheoretische Literaturtheorie"[13] praktiziert werde und teilt seine Absicht mit, im Wintersemester 1962/1963 Adornos Vorlesungen zu Ästhetik an der Frankfurter Universität zu besuchen. Schwarz zeigt

---

12 Neben Schwarz konnten auch der Ökonom Paul Singer (1932–2018) und der Soziologe Michael Löwy (1938) die Originalfassung lesen. Die Rezeption deutschsprachiger Autoren wurde vor allem durch jüdische Flüchtlinge aus Nazi-Europa vorangetrieben. Jüdische Intellektuelle, die nach São Paulo emigrierten, wie Anatol Rosenfeld (Przemyśl 1910 – São Paulo 1973) oder Otto Maria Carpeaux (Wien 1900 – Rio de Janeiro 1978) ermöglichten den Zugang zu deutschsprachigen Texten.

13 Silva, Eduardo Soares Neves. „Schwarz-Adorno: Unbekannt verzogen – endereço desconhecido. Apresentação de uma correspondência". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 74 (Dez. 2019): 330–344.

sich begeistert von Adornos Schriften und erklärt, er werde sich für ein Stipendium in Deutschland bewerben.

Im Januar 1962 richtet Adorno einen freundlichen Brief an ihn, der mit dem Bedauern über die verzögerte Antwort beginnt. Adorno weist ihn darauf hin, dass er sein Ästhetik-Seminar im kommenden Semester nicht mehr anbieten werde. Das Thema seines nächsten Kurses werde eine Einführung in die philosophische Terminologie sein – und es sei noch nicht entschieden, was danach komme, vielleicht werde er eine Auszeit nehmen, um sich zahlreichen anstehenden Aufgaben zu widmen. Auf jeden Fall, so Adorno, habe ihn der Brief von Schwarz so gefreut, dass er ihn gerne in sein Seminar aufnehmen werde, und er fügt hinzu: „Ich bin unbescheiden genug zu glauben, dass Sie auch dann nicht mit leeren Händen ausgingen, wenn nichts unmittelbar Ästhetisches behandelt wird“.[14] Der Plan kommt jedoch nicht zustande[15] und Roberto Schwarz kehrt nach Brasilien zurück, wo er 1964 Candidos erster Mitarbeiter an der Universidade de São Paulo wird.

Das Jahr 1964 stellt einen Bruch in der Geschichte Brasiliens dar, der auch das Leben von Roberto Schwarz durchkreuzte. Angesichts der vorrevolutionären Stimmung scharten sich die konservativen Kräfte des Landes um das Militär und unterstützten einen Militärputsch:[16] Nur eine Diktatur konnte den Grad der Ausbeutung der Bevölkerung weiterhin garantieren, die Streiks eindämmen und die Bildung von Gewerkschaften verhindern, die das Wirtschaftswachstum vermeintlich beeinträchtigt hätten. Neben bedeutenden brasilianischen und ausländischen Industriellen unterstützten auch die Vereinigten Staaten diese zivil-militärische Diktatur technisch und finanziell.[17] Der Militärputsch markierte die Neuausrichtung der Eliten auf die Interessen des Großkapitals, die Aufrechterhaltung der Klassenstruktur, der Formen der Ausbeutung und der Privilegien in Brasilien und machte die Verwirklichung der fortschrittlichen Bestrebungen der frühen 1960er Jahre endgültig zunichte. Der Putsch mobilisierte also den regressiven, in der Kolonialzeit entstandenen Bodensatz der brasilianischen Gesellschaft, um ihn zu verfestigen.[18]

Im folgenden Jahr veröffentlicht Schwarz im Band *A sereia e o desconfiado* [Die Meerjungfrau und der Misstrauische] (1965), eine Sammlung mit überarbeiteten Fassungen einiger Buchbesprechungen sowie Essays, die er während seines

14 Silva, Eduardo Soares Neves. „Schwarz-Adorno: Unbekannt verzogen – endereço desconhecido. Apresentação de uma correspondência“, S. 340.

15 Schwarz, Roberto. „Retrato de grupo“ [2009]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 286.

16 Ferreira, Jorge; Delgado, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano, o tempo da experiência democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, Bd. 3, S. 303.

17 Dreifuss, René Armand. *1964: A conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 2006, S. 112.

18 Schwarz, Roberto. „Cultura e política agora“ [2019]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 327.

Aufenthalts in den USA verfasst hatte. Die Themen sind weitreichend und beweisen die Vielseitigkeit von Roberto Schwarz' kritischem Blick. Klassiker der brasilianischen Literatur wie Raul Pompeia (1863–1895), Graça Aranha (1868–1931), Mário de Andrade (1893–1945), João Guimarães Rosa (1908–1967) und Clarice Lispector (1920–1977) werden ausführlich behandelt, gleichzeitig werden die Merkmale der europäischen literarischen Epochen, wie etwa des Realismus, des Naturalismus und der Avantgarde, neu bewertet und im Lichte der historischen Bedingungen für die Entstehung einer *modernen* Literatur in einer ehemaligen Kolonie wie Brasilien untersucht. Auch Klassiker der Weltliteratur werden unter die Lupe genommen: Fjodor Dostojewski, Franz Kafka, André Malraux, Lessing, Honoré de Balzac, Henry James, Nathaniel Hawthorne – und nicht zuletzt schreibt Schwarz auch über den Filmregisseur Federico Fellini. Im Jahr 1967 gründete Roberto Schwarz die Zeitschrift *Teoria e prática*, von der nur drei Ausgaben erschienen, da sie wegen der Zensur eingestellt wurde. Die Sekundärliteratur identifiziert in Schwarz' Frühschriften ein gewisses historisches Vertrauen in die Möglichkeit, die Welt zu verändern, eine Perspektive, die sich durch den Militärputsch und die politische Verfolgung, die ihn 1968 ins französische Exil zwingt, verändern sollte.[19]

Im Nachhinein sieht Roberto Schwarz die Veränderungen in seiner methodologischen Position anders: Er behauptet, dass er in dieser Zeit noch unter Einfluss von Georg Lukács' Schriften über Ästhetik stand und nicht genügend Leseerfahrungen gesammelt habe, um sein kritisches Programm erfüllen zu können:

> Ich denke, dass der Unterschied darin besteht, dass ich im ersten Buch die formale Kohärenz oder Inkohärenz innerhalb eines gewissermaßen sehr allgemeinen ideologischen Spektrums zu fassen bemüht war, [...] der Spannung zwischen den Widersprüchlichkeiten der bürgerlichen Ordnung und einem sozialistischen Horizont; später hingegen habe ich begonnen, die Verbindung zwischen dieser Art von Problem und den historischen Grundlagen auf der Ebene der sozialen Struktur zu suchen.[20]

Außerdem sei Antonio Candidos theoretische Herangehensweise in seinem berühmten Aufsatz „Dialektik des *Malandro*" (1970) ausschlaggebend für eine Hinwendung zu einer materialistischeren Haltung gewesen, die sich mit der Frage beschäftigt, auf welche Weise soziale Beziehungen als künstlerische Form bear-

---

19 Siehe etwa dazu Santos, Maurício Reimberg dos. *A crítica de Roberto Schwarz (1958-1968): um percurso atravessado pelo golpe de 1964*. Dissertation. Universidade de São Paulo, 2019 und Catalani, Felipe. „O nada na acepção brasileira do termo". *Margem Esqueda* 40 (2023): 49–54.

20 Schwarz, Roberto. „Encontros com a civilização brasileira" [1979]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 27.

beitet werden können. Anstelle von Lukács betreten neben Candido auch Walter Benjamin und Adorno die Bühne,[21] wie in Folge noch zu lesen sein wird.

Roberto Schwarz' erste Auseinandersetzung mit Machado de Assis fand nicht im Rahmen der Literaturwissenschaft statt. Als junger Akademiker und Schriftsteller, der in den Kampf gegen die zivil-militärische Diktatur involviert war, fand Schwarz in Machados Erzählung „O alienista" [*Der Irrenarzt*][22] (1882) Material für die Ausarbeitung seines ersten Theaterstücks. Die Arbeit an *A lata de lixo da história* [Der Müllhaufen der Geschichte][23] begann Ende 1968, kurz nach dem Erlass des *Ato Institucional Número Cinco* (AI-5) der Militärregierung, und wurde im Pariser Exil abgeschlossen. Die Militärregierung ermächtigte sich der Grund- und Bürgerrechte, sodass der Verfolgung Oppositioneller nun auch juristisch keinerlei Grenzen mehr gesetzt waren.[24] Das Stück prangert auf subtile Weise die Missstände im Land, die Willkür von Inhaftierung und Folter an, und zieht dabei eine Parallele zur autoritären Haltung der Machado-Figur Simão Bacamarte, einem Arzt und Wissenschaftler, der sich der Messung des Wahnsinns aller Einwohner der kleinen Stadt Itaguay verschrieben hat. Unter dem Deckmantel des großen Namens der brasilianischen Literatur gingen die Ergebnisse dieser Parallele schließlich völlig unvermutet über das hinaus, was erwartet worden war. Wie Schwarz selbst feststellt:

> Die Parallele erfolgte in beide Richtungen und zeitigte retroaktive Wirkungen. Es war nicht nur der alte Machado, dem Figuren und Situationen entliehen wurden, um von der Unterdrückung in unserer Gegenwart zu sprechen. Der gegenteilige Weg galt ebenso, und suggeriert eine weniger konventionelle Lesart des Meisters und, durch ihn, der brasilianischen Vergangenheit. Die Festspiele der Unverschämtheit, die die brasilianischen Eliten unmittelbar nach dem Putsch veranstalteten, mit ihrem Durcheinander von Modernisierung, Grausamkeit und Provinzialismus, lehrten es, Aspekte zu erkennen, die bislang von Machados Ironie überdeckt gewesen waren. [...] Mit anderen Worten, die gesellschaftlichen Enthüllungen, die der Putsch von 1964 mit sich brachte, entstaubten den Größten der brasilianischen Klassiker.[25]

1968 ging Roberto Schwarz heimlich über Uruguay ins Exil nach Paris, mit der Unterstützung von Mauricio Segall (1926–2017), der ihn mit dem Auto in einer

---

21 Schwarz, Roberto. „Que horas são?" [1987]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 56–57.
22 Assis, Joaquim Maria Machado de. *Der Irrenarzt*. Übers. Curt Meyer-Clason. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
23 Schwarz, Roberto. *A lata de lixo da história* [1977]. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
24 Ferreira, Jorge; Reis, Daniel Aarão. *Revolução e democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, S. 38.
25 Schwarz, Roberto. „Prefácio à segunda edição". *A lata de lixo da história. Chanchada política*, 2. Auflage. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, S. 8.

16-stündigen Fahrt von São Paulo bis zur Grenze zwischen Brasilien und Uruguay brachte.[26] Das Pariser Exil dauerte fast zehn Jahre. In dieser Zeit widmete sich Schwarz seiner Forschung über Machado de Assis im Rahmen seiner Promotion an der Université de Paris Sorbonne III unter der Betreuung von Prof. Raymond Cantel und hielt Seminare und Vorlesungen über brasilianische Literatur an der Université de Paris VIII (Vincennes).

Wichtige Elemente von Roberto Schwarz' kritischem Werk sind bereits im erwähnten Essay „Kultur und Politik 1964–1969“[27] angelegt, der 1970 in der Zeitschrift *Les temps modernes* von Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir in französischer Sprache veröffentlicht wurde.[28] Schwarz rekapituliert darin die künstlerischen wie sozialpolitischen Wirkungen der Unterbrechung dieses vorrevolutionären Bezugs mit dem Putsch 1964 und analysiert sie aus verschiedenen Blickwinkeln. Dem Autor zufolge herrschte trotz dieser reaktionären Entwicklung noch immer eine kulturelle Hegemonie der politischen Linken, besonders unter Studierenden.[29] Das kulturelle Feld in Brasilien wird also beleuchtet, um ein Problem aufzuzeigen, das sich für die brasilianischen Eliten bereits zur Zeit Machados stellte:

> [...] diese Länder [die ehemaligen Kolonien] wurden dem weltweiten Markt – der modernen Welt – als wirtschaftlich wie gesellschaftlich rückständige einverleibt, als Lieferanten von Rohstoffen und billigen Arbeitskräften. Ihre Verbindung mit dem Neuen vollzieht sich strukturell durch ihre soziale Rückständigkeit, die reproduziert anstatt ausgelöscht wird. In der unauflöslichen, aber funktionalen Zusammensetzung der beiden Begriffe bildet sich ein nationales Schicksal ab, das seit Anbeginn besteht.[30]

Kurz darauf lehnte *Les temps modernes* einen zweiten Beitrag von Schwarz aufgrund eines negativen Gutachtens von Simone de Beauvoir ab: seinen ins Franzö-

---

26 Mauricio Segall, der selbst Widerstand gegen die Zivil-Militär-Diktatur leistete, war Sohn eines jüdischstämmigen Paares: des avantgardistischen Malers Lasar Segall (1889–1957) und der Schriftstellerin Jenny Klabin (1899–1967). Siehe Schwarz, Roberto. „O Diretor do Museu Segall“ [2017]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 405–406.
27 Schwarz, Roberto. „Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964–1969“. *Revue Les Temps Modernes* 288 (Jul. 1970). Gleichzeitig wurde es ins Spanische übersetzt: „Cultura y política en Brasil, 1964–1969“. *Casa de Las Americas* (Jul/Ago 1970) und dann ins Italienische „Cultura e politica in Brasile. *Angelus Novus* 23 (1972).
28 Schwarz, Roberto. „Kultur und Politik in Brasilien: Beobachtungen aus den 1960er Jahren“. Sendung des Hessischen Rundfunks, 1971. David Wittenberg übersetzte den Text ins Deutsche, die Sendung dauerte etwa eine Stunde (gesprochen vom Schauspieler Günther Sauer) und war Teil der Reihe *Dritte Welt*. Die Daten wurden vom Hessischen Rundfunk zur Verfügung gestellt.
29 Schwarz, Roberto. „Cultura e política 1964–1969“, S. 62. Englische Fassung: „Culture and Politics in Brazil 1964–1969“, S. 127.
30 Schwarz, Roberto. „Cultura e política 1964–1969“, S. 77. Englische Fassung: „Culture and Politics in Brazil 1964–1969“, S. 143.

sische übersetzten Essay „Deplatzierte Ideen".[31] Das Bild des „Deplatzierten" sorgte für große Debatten und Missverständnisse unter Literatur- und Sozialwissenschaftlern, sowohl außerhalb als auch innerhalb Brasiliens, wie noch zu zeigen sein wird. Mit diesem Essay wurde Schwarz jedoch weltweit bekannt. Im Jahr 1974 veröffentlichte Schwarz seinen zweiten Gedichtband: *Corações veteranos* [Veteranenherzen] mit Unterstützung des brasilianischen Lyrikers Cacaso (Antonio Carlos de Brito, 1944–1987). Schwarz' Lyrik wurde als Bestandteil der sogenannten „poesia marginal" [Marginale Poesie] betracht, eine Bewegung, die in der Zeit der zivil-militärischen Diktatur aufgrund von Zensur und mangelnder Förderung für Kultur aufgekommen war. Die Gedichte wurden üblicherweise mithilfe eines Mimeographen reproduziert und als Flugblätter verteilt. Somit standen die marginalen Poeten bewusst außerhalb des geschlossen Milieus der kommerziellen Verlage und entkamen der polizeilichen Überwachung.

Roberto Schwarz schloss seine akademische Ausbildung 1976 mit der Verteidigung seiner Dissertation „Forme littéraire et processus social aux débuts du roman brésilien" [Literarische Form und sozialer Prozess in den Anfängen des brasilianischen Romans], die 1977 in Buchform und auf Portugiesisch unter dem Titel *Ao vencedor as batatas* erschien. „Deplatzierte Ideen" bildet das erste Kapitel der Dissertation. Ursprünglich hatte Schwarz vor, sich mit den späteren Romanen von Machado de Assis zu beschäftigen. Die Recherche führte ihn jedoch auf andere Wege:

> […] Machados frühe Romane wurden praktisch nicht untersucht. Als ich ein wenig mehr darin eintauchte, konnte ich darin eine ganze Welt ausmachen, unbeschadet dessen, dass sie ästhetisch etwas reduziert war. So ging das Kapitel, das sich damit befasst, über das Erwartbare hinaus. Für die Dissertation habe ich genau dort aufgehört, und der Umfang des Buches veränderte sich. Der zweite Band entstand erst später. In der Tat sind die Romane der ersten Phase interessanter, als ich dachte. Der Prozess von Rationalisierung oder Zivili-

---

31 Immerhin wurde der Text in einer anderen französischen Zeitschrift unter dem Titel „Dépendance nationale, déplacement d'idéologies, littérature". *L'Homme et la Societé* 26 (1972): 99–110, veröffentlicht. Die portugiesische Fassung erschien unter dem Titel „As ideias fora do lugar". *Estudos CEBRAP* 3 (1973). Die spanische Übersetzung stammt aus demselben Jahr: „Dependencia nacional, desplazamiento de ideologias, literatura". *Casa de las Americas* 81 (Nov./Dez. 1973). Erst viel später wurde die englische Übersetzung veröffentlicht: „Misplaced ideas: literature and society in late Nineteenth-century Brazil". *Comparative Civilizations Review* 5 (1980). Der Text trägt den Titel der Sammlung von John Gledson, in der er nachgedruckt wurde: *Misplaced Ideas and other essays*. London, New York: Verso, 1992. Kürzlich erschien eine neue Übersetzung von Ronald W. Sousa in dem Band *To the Victor, the potatoes!* Leiden, Boston: Brill, 2020. Es gibt auch eine rezente Übersetzung ins Deutsche: „Deplatzierte Ideen". Übers. Jobst Welge. *Lateinamerikanische Kulturtheorien: Grundlagentexte*. Hg. Isabel Exner und Gudrun Rath. Konstanz: Konstanz University Press, 2015, S. 153–168.

> sierung des Paternalismus, der in ihnen enthalten ist, die Begierigkeit danach, den Paternalismus weniger destruktiv zu gestalten – all das hatte ich zu Beginn meiner Arbeit nicht vor Augen.[32]

Der Erlass AI-5 wurde 1978 aufgehoben, und Roberto Schwarz kehrte noch im selben Jahr nach São Paulo zurück, am Vorabend des brasilianischen Amnestiegesetzes von 1979. Die Militärregierung verabschiedete ein Gesetz, das sowohl ehemalige Oppositionelle des diktatorischen Regimes begnadigte, als auch Menschen, die Teil des Repressionsapparats gewesen waren, von ihren Verbrechen gegen die Menschlichkeit freisprach.[33] Die Wirtschaftskrise, die in den 1970er Jahren in den Vereinigten Staaten begonnen hatte, hatte inzwischen auch Brasilien erreicht. Das Bruttoinlandsprodukt sank und die Inflation stieg, was der Diktatur den Rückhalt in der Geschäftswelt und der Mittelschicht nahm. Dennoch war die Militärregierung stark genug, um die Rückgabe der Macht an die Zivilbevölkerung zu verzögern, das geschah erst 1985.[34] Roberto Schwarz kommentiert dies folgendermaßen:

> Auf kultureller Ebene erfüllte die politische Öffnung die Erwartungen nicht. Vor allem aber erfüllte sie ihre eigenen Erwartungen nicht. Mit der Wiedereinführung der Demokratie mussten jene Kräfte, die gegen die Diktatur gekämpft hatten, zu ihrer Überraschung feststellen, dass sie nicht viel zu sagen hatten angesichts der neuen Weltlage, in der das Kapital die Arbeit auf vernichtende Weise geschlagen hatte.[35]

Schwarz nahm seine universitäre Karriere in Brasilien wieder auf. 1978 erhielt er den Lehrstuhl für Literaturtheorie an der Universidade Estadual de Campinas, den er bis 1992 innehatte. In diesem Kontext größerer beruflicher Stabilität setzte Schwarz seine Forschungen zu Machado de Assis fort, in der Überzeugung, dass die Romane der Spätphase seinen „ausgeprägten Sinn für Klassenungerechtigkeit"[36] zum Ausdruck bringen würden.

Die 1980er Jahre in Brasilien waren durch den Prozess der Redemokratisierung nach über zwanzig Jahren zivil-militärischer Diktatur gekennzeichnet. Der

32 Schwarz, Roberto. „*Ao vencedor as batatas* 30 anos: crítica da cultura e processo social". [2007]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 229.

33 Napolitano, Marcos. „The Brazilian Military Regime, 1964–1985". *Oxford Research Encyclopedias. Latin American History*. 2018. Verfügbar unter: https://oxfordre.com/latinamericanhistory/display/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-413?rskey=zt5FeY&result=1 (Abgerufen am 15.05.2023).

34 Napolitano, Marcos. „The Brazilian Military Regime, 1964–1985".

35 Schwarz, Roberto. „Degradação da desigualdade" [2008]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 261.

36 Schwarz, Roberto. „Machado de Assis: um debate" [1991]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 70.

Wille zur sozialen Transformation führte zur Gründung der Arbeiterpartei 1982, der Ausarbeitung einer neuen Verfassung 1988 und den ersten Präsidentschaftswahlen 1989. Schwarz veröffentlichte zahlreiche Studien, etwa über die fortschrittlichen Positionen von Antonio Candido hinsichtlich der Tendenzen der Literaturtheorie; über den intellektuellen Werdegang von Anatol Rosenfeld (1910–1973), der während der NS-Zeit aus Berlin nach São Paulo emigrierte und zu einer wichtigen Figur des brasilianischen Geisteslebens geworden war; über die brasilianische Avantgarde, insbesondere Oswald de Andrade; über Bertolt Brecht und die Inszenierung seiner Stücke in Brasilien und zu zahlreichen weiteren Themen. Seine Aufsätze wurden in den Bänden *O pai de família e outros estudos* [Der Hausvater und andere Studien] (1978) und *Que horas são?* [Wie spät ist es?] (1987) versammelt. Im Jahr 1983 gab Schwarz das Buch *Os pobres na literatura brasileira* [Die Armen in der brasilianischen Literatur] heraus, ein kühnes und beispielloses Projekt, das Beiträge einer Vielzahl von Forscherinnen und Forschern zusammenbrachte, die sich mit literarischen Darstellungen von Armut befassten. Die Initiative zeigte Roberto Schwarz' Sinn für Demokratie, und dafür, die Isolation der akademischen Arbeit zu überwinden und den Weg zurückzuverfolgen, der die Kritik mit dem Leben der Mehrheit verband.

Mit der Veröffentlichung von *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus* im Jahr 1990 erreichte Roberto Schwarz den Höhepunkt seines kritischen Schreibens. Im Titel des Buches spiegelt sich die Spannung zwischen Machados herausragendem Schaffen und der Tatsache wider, dass er sich am Rand des weltliterarischen Systems befindet. In Anlehnung an den Titel von Walter Benjamins Baudelaire-Studie *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in der Poesie und fortgeschrittener Kapitalismus aufeinanderprallen, weist Schwarz gleich zu Beginn darauf hin, dass es sich seine Untersuchung zur Aufgabe macht, die durch das kapitalistische Tempo bestimmte Gegenwart vom ästhetischen Gegenstand her zu verstehen. Dieses Ziel, das eine Herausforderung für die dialektische Literaturkritik darstellt, gewinnt hier neue Dimensionen, denn das koloniale Erbe ermöglicht zugleich eine Fortschrittskritik, der zufolge die ‚Rückständigkeit' nicht überwunden werden sollte, um das moderne westliche Paradigma zu erreichen. Die Probleme der nachkolonialen gesellschaftlichen und kulturellen Ungleichheit werden als funktionaler Teil der „ungleichmäßigen und kombinierten Entwicklung" des Kapitalismus verstanden.[37]

---

37 Der aus Trotzkis *Geschichte der Russischen Revolution* entnommene Ausdruck wird von Schwarz in *Ein Meister* verwendet und in vielen anderen Studien aufgegriffen. Um seine Tragweite zu verstehen, siehe Arantes, Paulo. „Dual porém combinado". *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira* [1992]. São Paulo: 2021, ePUB, Open Access und Waizbort, Leopoldo. „Desiguais porém combinados". *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, S. 11–84.

Roberto Schwarz setzte seine Studien über das Werk von Machado de Assis in einer Abhandlung über die Frauenfigur Capitu aus dem Roman *Dom Casmurro* (1899) fort. Der Ich-Erzähler Dom Casmurro vermutet, dass seine Frau Capitu ihn mit seinem besten Freund betrogen hat. Der Roman ist eine Art Anpassung des Themas Liebe-Verführung-Ehebruch an die brasilianischen Gegebenheiten, eines Themas, das das 19. Jahrhundert literarisch bewegte, von Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856), Leo Tolstois *Анна Каренина* [*Anna Karenina*] (1877), José Maria Eça de Queirós' *O primo Basílio* [*Vetter Basilio*] (1878) bis Theodor Fontanes *Effi Briest* (1895). Roberto Schwarz konzentriert sich auf die literarische Darstellung der Unterdrückung der Frauen durch das brasilianische koloniale Patriarchat sowie Capitus Überlebensstrategie, die für ihre europäischen Pendants nicht auf die gleiche Weise, nicht in dieser Dringlichkeit, notwendig waren. Hier entwickelt Schwarz seine Perspektive anhand der Analyse der weiblichen Figuren in den *Postumen Memoiren* weiter.

Roberto Schwarz' Auseinandersetzung mit weiblichem Schreiben im nachkolonialen Kontext (und seiner Wertschätzung) wurde ausführlich dargestellt in „Uma outra Capitu" [Eine andere Capitu] über die Schriftstellerin Helena Morley (1880–1970). *Minha vida de Menina* [Mein Leben als Mädchen] ist das Kindheitstagebuch der Autorin, das 1942 veröffentlicht wurde. Das Familienleben im brasilianischen Hinterland, in der Kleinstadt Diamantina, wird aus der Sicht eines Kindes vor dem Hintergrund der Abschaffung der Sklaverei geschildert. Schwarz erkennt in diesem Tagebuch eine Aufrichtigkeit in der Darstellung, die nicht künstlerisch sein will, die ohne den Zweck der Fiktion auskommt und daher frei von der Affektiertheit ist, die, seiner Ansicht nach, das Werk der großen Namen der brasilianischen Literatur um die Jahrhundertwende, wie Raul Pompeia oder Euclides da Cunha (1866–1909), kennzeichneten. Beide Essays versammelte Roberto Schwarz in seinem Buch *Duas meninas* [Zwei Mädchen], das 1997 veröffentlicht wurde.

In den 1990er Jahren änderte sich die politische und soziale Situation in Brasilien erheblich. Der demokratische Übergang wurde gefestigt, der Binnenmarkt im Rahmen der Globalisierung geöffnet und die Hyperinflation schließlich eingedämmt. Diese Veränderungen vollzogen sich im Rahmen der konservativen Steuer- und Währungspolitik, die von dem seither vorherrschenden Denken, dem Neoliberalismus, vorgegeben wurde. Das Ende der Inflation und die neue Verbraucherkreditpolitik ermöglichten jedoch die Einbeziehung der ärmeren Schichten der brasilianischen Bevölkerung in den Verbrauchermarkt, was sich im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts unter der Regierung der Arbeiterpartei, die von 2002 bis 2016 an der Macht war, noch verstärkte.

Roberto Schwarz versammelte seine Abhandlungen aus den 1990er Jahren in seinem Buch *Sequências brasileiras* [Brasilianische Sequenzen] (1999). Die thematische Bandbreite sticht auch hier ins Auge: Debatten über die Geschichte der brasilianischen Literatur, sei es in Auseinandersetzung mit Antonio Candido oder

mit dem Literaturkritiker Alfredo Bosi (1936–2021); eine Rückschau auf den eigenen intellektuellen Werdegang im erwähnten Essay über den Lesekreis zu Marx; eine Meditation über die Aktualität der Theaterstücke von Bertolt Brecht, die in den 1990er Jahren in Brasilien inszeniert wurden. Schwarz analysiert auch zwei Schlüsselromane der zeitgenössischen brasilianischen Literatur: *Cidade de Deus* [*Die Stadt Gottes*] (1997) von Paulo Lins und *Estorvo* [*Der Gejagte*] (1991) von Chico Buarque sowie das lyrische Werk von zwei Dichtern seiner Generation – Cacaso (1944–1987) und Francisco Alvim (1938).

Im Sammelband *Martinha versus Lucrecia* aus dem Jahr 2012 kehrt Roberto Schwarz mit einem darin enthaltenen Aufsatz, der im Englischen den Titel „Competing Readings in World Literature" trägt, zu Machado de Assis zurück, insbesondere zu dessen Rezeption, wie hier noch zu besprechen sein wird. Es handelt sich um eine präzise Kartierung der brasilianischen und weltweiten Interpretationen von Machado, wobei er im Aufeinandertreffen dieser Interpretationen eine Aussage über den aktuellen Stand der Strömungen im Bereich der Literaturwissenschaft sieht. Das Buch enthält auch kritische Auseinandersetzungen mit den Werken seiner Zeitgenossen wie etwa dem brasilianischen Soziologen Francisco de Oliveira (1933–2019) oder mit den Philosophen Gilda de Mello e Souza (1919–2005), Bento Prado Jr. (1937–2007) und José Arthur Gianotti (1930–2021) – allesamt wichtige Figuren des brasilianischen Denkens. Neu ist der Essay über die Autobiographie des Sängers, Komponisten und Liedermachers Caetano Veloso, *Verdade tropical* [Tropische Wahrheit] (1997). Veloso war einer der Begründer des *Tropicalismo*, einer künstlerischen, vor allem musikalischen Bewegung, die Ende der 1960er Jahre als Reaktion auf das Militärregime entstand: Ihre innovative, aber nach Schwarz konformistische Formel bestand darin, die Absurdität Brasiliens in der Verbindung von Elementen der Popkultur und den rückschrittlichsten Haltungen, die im Land zu finden waren, darzustellen. Die Werke des *Tropicalismo* wirken allegorisch und modern – und waren kommerziell erfolgreich. Schwarz versteht sie aus seiner dialektischen Perspektive als Zeugnis einer Epoche.

Ab Mitte der 2010er Jahre erlebte Brasilien eine Krisensituation als Folge der Wirtschaftskrise 2007–2008 in den USA und der Umstrukturierung der chinesischen Wirtschaft, die zu einem Preisverfall bei den von Brasilien exportierten Rohstoffen führte. Die Wirtschaftskrise gab Anlass zu einem Erstarken der konservativen sozialen und politischen Kräfte bzw. des Militärs und dessen Bestreben, die Regierung zu kontrollieren.

2019 veröffentlichte Roberto Schwarz *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos* [Wie auch immer: Interviews, Porträts und Dokumente], eine Sammlung von 37 Texten, die in zwei Teile gegliedert ist: der erste umfasst Interviews, der zweite enthält kurze Textformate zu verschiedenen Anlässen: Vorworte, Prä-

sentationen, Würdigungen, Leitartikel für Zeitschriften. Hinzu kommen zwei bislang unveröffentlichte Dokumente. Das erste Dokument ist ein Bericht aus dem Jahr 1972 über den bereits genannten Aufsatz „Kultur und Politik, 1964–1969", der 1972 von der Abteilung für politische und soziale Ordnung (DOPS) erstellt wurde, der für Zensur und institutionalisierte Unterdrückung von Oppositionellen der brasilianischen Zivil-Militärdiktatur zuständigen Behörde. Ton und Inhalt des Berichts wirken, insbesondere nach den Präsidentschaftswahlen 2018 in Brasilien, sehr aktuell und offenbaren die Kontinuität in der Haltung der herrschenden Klassen Brasiliens. Das zweite Dokument ist ein Brief aus dem Jahr 1976 an Antonio Candido, der sich hier als sein Freund und Mentor erweist. Der Brief erzählt von den unvorhergesehenen Ereignissen, die Roberto Schwarz an der Universität Paris-Sorbonne im Zuge der Verteidigung seiner Doktorarbeit erlebte. Schwarz erzählt mit dem Humor, der auf Momente der Angst folgt, von den politischen, ideologischen und kulturellen Auseinandersetzungen, die fast seine gesamte Arbeit gefährdeten. Die Heterogenität des Bandes wird durch die Kohärenz von Schwarz' Standpunkt ausgeglichen, der im Rückblick, angesichts der Veränderungen der letzten fünfzig Jahre, noch mehr an Kraft gewinnt.

Roberto Schwarz sagte in einem Interview 1990: „Theaterstücke zu schreiben ist ein Wunsch, der noch nicht ganz vergangen ist".[38] Damit wollte er wohl andeuten, dass die ästhetischen und politischen Probleme, die er 1968 in seinem Stück *A lata de lixo da história* in Szene setzte, noch nicht erschöpft waren. Über vierzig Jahre später sollte sich dieser Wunsch in *Rainha Lira* [Königin Lira] (2022) erfüllen, ein Stück, das unmittelbar auf Shakespeares Tragödie *King Lear* (1606) verweist. Wenn *A lata de lixo da história*, ursprünglich Mitte der 1960er Jahre verfasst, eine Intuition vorwegnahm, die kritisch formalisiert werden sollte, so scheint *Rainha Lira* im Gegenteil das Ergebnis einer Reihe von Erfahrungen, Beobachtungen und Überlegungen über die Dauerhaftigkeit der aus der kolonialen und sklavenhalterischen Vergangenheit Brasiliens ererbten Unwegsamkeiten zu sein. Das Stück befasst sich insbesondere mit dem Aufstieg des Neoliberalismus und dem politischen Rechtsruck in Brasilien. Im Großen und Ganzen zeigt *Rainha Lira* die vielfältige Krise, die das fiktive Königreich Brazul erschüttert. Auf der einen Seite suchen die Armen nach einem Ausweg, indem sie die Straßen besetzen und ein würdiges Leben fordern. Auf der anderen Seite schmieden die Reichen Pläne, wie sie die Königin Lira unter Druck setzen können, damit ihre Privilegien nicht beschnitten werden. Die Position der Königin wird aus der Perspektive ihrer drei Töchter Valentina, Austeria und Maria da Glória dargestellt, die Todfeindinnen sind und völlig unter-

38 Werneck, Humberto Humberto. „Roberto Schwarz: um intelectual com as ideias no lugar". *Jornal do Brasil*, 1990, S. 8.

schiedliche und widersprüchliche Positionen vertreten: die bewaffnete soziale Revolution, den Neoliberalismus und die kolonialistische Tradition. Während die Oberen um die Macht kämpfen, stürmen die Unteren den Regierungspalast und zwingen die königliche Familie, in eine Favela zu fliehen. Dort liegen die Vergangenheit und die Zukunft Brazuls: die Freude, die das Prekariat der Armut fantasievoll erlösen würde, und die Kriminalität, die alle Lebensbereiche beherrscht. Der Anführer der Miliz, Coiso, entpuppt sich angesichts seines Erfolgs bei der Kontrolle der Armen als neuer Partner der Reichen. Die unerwartete Allianz zwischen ihnen ermöglicht den Staatsstreich, bei dem fast die gesamte königliche Familie und die Anführer des populären Aufstands getötet werden. Angesichts der in Brazul herrschenden Spaltung hofft man, dass der inhaftierte König endlich freigelassen wird und in der Lage sein wird, ein neues nationales Abkommen auszuhandeln, das das Land wieder zusammenführt.[39]

Ein umfassender Blick auf das Gesamtwerk von Roberto Schwarz als Schriftsteller und Kritiker offenbart die politische und moralische Kohärenz, die sich durch seine intellektuelle Karriere zieht. Seine stete Reflexion über das eigene Schaffen zeigt seine Fähigkeit zur Aktualisierung und sein Engagement im Kampf gegen die Ungerechtigkeiten, die unsere Zeit prägen. Im Jahr 2022 wurde Schwarz von der Universidade Estadual de Campinas der Titel „Emeritus" verliehen. Mit diesem Preis werden in Brasilien Universitätsprofessorinnen und Universitätsprofessoren geehrt, die sich in ihrem Fachgebiet durch die Relevanz und den Umfang ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit hervorgetan haben und in der akademischen Gemeinschaft große Anerkennung genießen.

2 Die vielfältige Rezeption von Roberto Schwarz' Werk

Theoriemodelle aus Lateinamerika waren Mitte des 20. Jahrhunderts in den wissenschaftlichen Debatten in Europa und in den USA kaum bekannt. Ab den 1960er Jahren stellten die verschiedenen Varianten der sogenannten Dependenztheorie eine bemerkenswerte Ausnahme dar, die das gesamte lateinamerikanische Denken prägten und mit der das Werk von Roberto Schwarz im Dialog steht. Im Fall Brasiliens hat sich an dieser Realität bisher wenig geändert, wohl aufgrund der verminderten Rolle der portugiesischen Sprache an den Universitäten weltweit. Wie María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan feststellen: „Neben

39 Zwei lesenswerte Texten über *Rainha Lira* sind Cardinali, Claudio. „Notas sobre Rainha Lira" *Remate de Males* 42.2 (2022): 608–618 und Vigneron, Victor Santos. „Junho, o direito à fala". *Margem Esquerda* 40 (2023): 55–59.

anderen Faktoren ist es die Dominanz des englischsprachigen Kontextes, die dazu geführt hat, dass etwa ‚Lateinamerika' lange Zeit innerhalb der postkolonialen Theorie nur eine marginale Rolle spielte, obgleich schon sehr früh äußerst inspirierende Arbeiten aus dem Feld der Lateinamerikastudien kamen".[40]

Das zunehmende weltweite Interesse an Roberto Schwarz' Werk lässt sich vor allem damit erklären, dass er das Forschungsfeld der kritischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von künstlerischer Form und sozialem Prozess erweitert hat, zumal es sich um einen sozialen Prozess handelt, der aus der europäischen Kolonisation hervorgegangen ist. Schwarz vollzieht damit einen grundlegenden Perspektivwechsel und arbeitet konstruktiv die europäische marxistische Theorie und Praxis auf, die ihm als Inspiration dient.

Roberto Schwarz' Werk wird in Brasilien und im Ausland unterschiedlich rezipiert. Die Themen, die seine brasilianische Rezeption interessieren, beziehen sich im Allgemeinen auf die Interpretation dessen, was üblicherweise als ‚Formation' bezeichnet wird: den Prozess, durch den sich Brasilien modernisierte, mit all seinen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Einschränkungen. War das Thema der Formation in den klassischen Werken nach dem Zweiten Weltkrieg über die historischen Veränderungen der brasilianischen Sozialstruktur präsent, so wurde es mit der Militärdiktatur aufgegeben, die das entwicklungspolitische Projekt in technologischer Hinsicht verfolgte, was aber mit immensen Rückschritten in sozialer Hinsicht einherging. Ein Paradoxon, das Schwarz in seinen Aufsätzen der 1970er Jahre sehr klar interpretiert. Die brasilianische Rezeption von Schwarz geht von diesem Paradoxon aus, um so etwas wie eine Überbewertung der peripheren Position vorzunehmen, die ab der weltweiten Konjunktur des Neoliberalismus in den 1990er Jahren neue Kraft entfaltet. Ein Teil dieser Rezeption relationiert das Scheitern der Formation mit der Ausweitung dieses Scheiterns auf die Welt. Das heißt, wenn Brasilien angesichts der globalen Dynamik des Kapitalismus die Möglichkeit zur Überwindung sozialer Ungleichheiten verwehrt würde, könnten sich auch die reichsten Länder der Welt dem unvermeidlichen Prozess wachsender Armut und sozialer Ungleichheit nicht widersetzen. In diesem Sinn wird das dialektische Element von Schwarz' Werk begriffen.

Im Gegensatz dazu leidet die internationale Rezeption oft darunter, dass sie weder die von Schwarz analysierten literarischen Werke kennt, was im Allgemeinen auf das Fehlen verfügbarer Übersetzungen zurückzuführen ist, noch die Einzelheiten der historischen Bewegungen, die seinen Analysen zugrunde liegen.

40 Varela, María do Mar Castro; Dhawan, Nikita. *Postkoloniale Theorie*. *Eine kritische Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2015, S. 19.

Paradoxerweise ist dies vielleicht der Grund, warum die internationale Rezeption Qualitäten in Schwarz’ Werk wahrnimmt, die ihn, in den Worten von Perry Anderson, zum „besten dialektischen Kritiker der Welt seit Adorno“ machen.[41] Mit den bahnbrechenden Übersetzungen von John Gledson sowie anderen Übersetzungen ins Englische zwischen den 1990er und 2000er Jahren nahm Schwarz’ internationale Rezeption einen großen Aufschwung. In diesem Sinne findet seine Rezeption in der englischsprachigen Welt bereits in den 1990er Jahren einschlägige Positionen für die Debatten um die Existenz einer Dritte-Welt-Ästhetik und die Bedeutung der Weltliteratur. In jüngerer Zeit verortet die Rezeption in Schwarz eine Alternative zu jener Variante der *Postcolonial Studies*, die den Poststrukturalismus und die koloniale Erfahrung der englischsprachigen Länder als theoretischen Ausgangpunkt hat. Stefan Helgesson stellt fest: „Brazilian intellectual history is a rich field to mine, always connected to developments elsewhere – particularly Europe and North America – yet at the same time largely unknown beyond Brazil“.[42] Helgesson zählt Candido, Schwarz und weitere Zeitgenossen zur „Schule von São Paulo“, die als Vorläufer der *Postcolonial Studies* zu sehen seien: „[the School of São Paulo] predated the emergence of postcolonial studies in the 1980s and 1990s“.

Ohne speziell über die eigene Rezeption nachzudenken, sondern vielmehr über die Rolle der dialektischen Kritik, hält Schwarz fest:

> Obwohl der Schritt nach vorne mit der Anerkennung innerhalb und außerhalb der Literaturwissenschaft greifbar war [...], kam die Kritik unserer Zeit nicht voran und kehrte auf die vorherige Stufe zurück, die des Formalismus und des Positivismus, was Beachtung verdient. In der Tat konzentrierten sich die Cultural Studies der 1980er Jahre in ihrer nordamerikanischen Variante auf die Fragen von Race, Class und Gender, die als allgemeine Kategorien galten. Man kehrte zur dokumentarischen Verwendung der Fiktion zurück, das heißt, zu einer Art grobem Inhaltismus, der der ästhetischen Spezifizierung gegenüber gleichgültig ist. Die postmoderne Perspektive hingegen annulliert den Dynamismus der Geschichte und die Dimension der Realität außerhalb der Sprache und führt das leere und ahistorische Spiel der universalistischen Abstraktionen wieder ein, das den singulären historischen Formationen gegenüber gleichgültig ist, ganz in der Art der New Critics. Es scheint, dass der dialektischen Kritik nur ein kurzes Interregnum beschieden war. Es sei denn, dass die neuen Generationen sie aufgrund der Sackgasse unserer Zeit und der Notwendigkeit ihrer Überwindung, sie zugunsten eines noch zu schreibenden Kapitels zur Ge-

41 Anderson, Perry. „Lula’s Brazil“. *London Review of Books*. 33.7 (31.03.2011). Verfügbar unter: https://www.lrb.co.uk/the-paper/v33/n07/perry-anderson/lula-s-brazil (Abgerufen am 15.05.2023).
42 Helgesson, Stefan. „‚Literature‘, Theory from the South and the Case of the São Paulo School“. *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 5.2 (Apr. 2018): 144.

> schichte „nach dem Ende der Geschichte“, wie es in der glücklichen Formulierung eines Kommentators heißt, wieder zum Leben erweckt.[43]

Diese Beschreibung mag auch für die heutigen Geisteswissenschaften im deutschsprachigen Raum Gültigkeit haben. Die Veröffentlichung von Roberto Schwarz’ Analyse *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus* in deutscher Sprache kann somit produktive Wege der ästhetischen und gesellschaftlichen Reflexion eröffnen.

3 Machado de Assis: ein Meister?

Machado de Assis wurde 1839 in Rio de Janeiro geboren, der damaligen Hauptstadt des brasilianischen Kaiserreichs unter der Herrschaft von Pedro II. Machados Schaffen in allen literarischen Gattungen fällt hauptsächlich in die Epoche, die in der brasilianischen Geschichtsschreibung als *Segundo Reinado* bezeichnet wird und bis zur Gründung der Republik im Jahr 1889 andauerte.[44] Machado war Druckerlehrling und veröffentlichte schon früh seine ersten Gedichte. Das ungewisse Leben als Journalist veranlasste ihn, eine Verwaltungsstelle anzunehmen, was ihn jedoch nicht davon abhielt, weiterhin wöchentlich für Zeitschriften in Rio de Janeiro zu schreiben. Er vollzog einen gesellschaftlichen Aufstieg und heiratete die Portugiesin Carolina Augusta Xavier de Novais (1869–1904). Im Jahr 1878 gründete er die Academia Brasileira de Letras [Brasilianische Akademie der Literatur] und war bis zu seinem Tod 1908 ihr Präsident. Machados sozialer Aufstieg muss vor dem Hintergrund der brasilianischen patriarchalen Familie gesehen werden. Machados persönliche Erfahrung ist auch eine historische Erfahrung, was von Roberto Schwarz mit folgenden Worten beschrieben wird:

> Machado war ein Arbeiterkind, aber nicht von Arbeitern, wie wir sie uns heute vorstellen. Um den Unterschied zu verdeutlichen, muss man bedenken, dass die Patin des zukünftigen Schriftstellers die Besitzerin des städtischen Landguts war, auf dem die Familie Assis lebte. Es handelte sich um die Witwe des früheren Goldverwalters in Rio de Janeiro, die in zweiter Ehe mit einem Senator und Minister des Kaiserreichs verheiratet war. So waren die *agregados* weit entfernt von dem, was im modernen Sinn unter Freiheit verstanden wird, aber

43 Diese Passage stammt aus Schwarz’ Rede, als er am 20.10.2022 den Titel des Professor „Emeritus“ der Universidade Estadual de Campinas erhielt. Verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=dXlfqPDh6S8 (Abgerufen am 15.05.2023). Ab 55’. Der Ausdruck „nach dem Ende der Geschichte“ stammt von Streeck, Wolfgang. „Return of the king“. *Sidecar, New Left Review’s Blog*, 06.05.2022.

44 Für eine kurze Zusammenfassung der zentralen Stationen der brasilianischen Kolonial- und Reichsgeschichte siehe Fußnote 40, S. 50, im vorliegenden Band.

> nahe an den herrschenden Klassen und somit an deren Kultur. Ein weiteres erhellendes Detail: Bei der Zeremonie, bei der die hohe Dame die Patenschaft für den kleinen Machado übernahm, fungierte sein Vater als Taufpate eines Sklavenkindes von demselben Anwesen. In drei Generationen hatte es die Familie Assis, ohne jedoch dem Herrschaftsbereich des Landguts zu entkommen, weit gebracht: von der Sklaverei zu einer gewissen Respektabilität. Zudem konnten sowohl Machados Mutter als auch sein Vater lesen und schreiben, was eine große Ausnahme darstellte. [...][45]

Machado war nach Ansicht von Antonio Candido „der größte Schriftsteller Brasiliens, Gegenstand einer allgemeinen Verehrung und Bewunderung, die kein anderer Romancier zu seinen Lebzeiten, vor und nach ihm, kannte".[46] Machado genießt in Brasilien bis heute eine unübertroffene Stellung, obwohl er paradoxerweise als der „am wenigsten brasilianische"[47] unter den brasilianischen Schriftstellern gilt. So vermied er beispielsweise exotisierende Beschreibungen von Landschaften und Bräuchen, ein literarisches Verfahren, das sonst allseits beliebt war und die Autonomie der ehemaligen Kolonie gegenüber Portugal auf dem Feld der Kultur stärken sollte. Diese Art von „literarischem Nationalismus"[48] wurde zu einem Instrument der Emanzipation, blieb jedoch nicht ohne problematisches Moment. Die brasilianischen Literaten stellten sich vor, dass sie sich durch die Übernahme von Plots und Figuren aus ihrem direkten Umfeld von den europäischen Modellen abgrenzen konnten. Dennoch war die angewandte literarische Form die des europäischen Romans. Diese Anlehnung war also keine Lösung, sie hatte vielmehr einen gegenteiligen Effekt: Die Diskrepanz zwischen europäischer Form und lokalem Inhalt wurde als Mangel empfunden, ein Mangel, der von den brasilianischen Intellektuellen unterschiedlich interpretiert wird. Schwarz widmet sich dem Verständnis eben dieser kultur-literarischen Herausforderung und zeigt, wie Machados *Postume Memoiren des Brás Cubas* mit dem damals gängigen Stil der brasilianischen Literaten – und selbst mit seinen eigenen vorangegangenen Romanen – brechen.

---

45 Schwarz, Roberto. „Duas notas sobre Machado de Assis". *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, S. 176.

46 Candido, Antonio. „Esquema de Machado de Assis" [1968]. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, S. 16. Englische Fassung: „An Outline of Machado de Assis". *Antonio Candido: On Literature and Society*. Hg. Howard S. Becker. Princeton University Press, 1995, S. 104.

47 Schwarz, Roberto. „*Ao vencedor as batatas* 30 anos: crítica da cultura e processo social", S. 223.

48 Für eine interessante und hilfreiche Analyse der Bedeutung des Nationalismus in der *longue durée* des kolonialen und postkolonialen Lebens am Beispiel Brasiliens siehe insbesondere Candido, Antonio. „Uma palavra instável" [1985]. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, São Paulo: Duas Cidades, 2004, S. 215–225 sowie Schwarz, Roberto. „Brazilian Culture: Nationalism by Elimination" [1986]. Übers. Linda Briggs. *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. Hg. John Gledson. London: Verso, 2013, S. 1–18.

Postume Memoiren ist Machados fünfter Roman und gilt als ein Schlüsselroman, als Wendepunkt im literarischen Schaffen des Autors. Üblicherweise werden seine Romane vor den *Postumen Memoiren* als romantisch bzw. der ersten Phase zugehörig bezeichnet – wie in Folge noch zu behandeln sein wird –, und diejenigen, die danach erschienen, als realistisch bzw. der zweiten Phase zugehörig. *Postume Memoiren* wurde 1880 in Form von wöchentlich erscheinenden Kapiteln in der *Revista Brasileira* veröffentlicht. Im darauffolgenden Jahr erschien der Roman in Buchform beim Verlag Typographia Nacional in Rio de Janeiro. Brás Cubas, der Ich-Erzähler, schildert darin sein Leben aus einer ungewöhnlichen Position: nach seinem Tod, wodurch bereits im Titel mit dem Pakt der Wirklichkeitstreue gebrochen wird. Die ersten Kapitel des Romans dienen dazu, den Leser in diese unkonventionelle Erzählsituation zu versetzen. Erst dann beginnt Brás Cubas richtig zu erzählen, indem er seine Beerdigung beschreibt. Von da aus führt ihn ein Zeitsprung in seine Kindheit als Junge der brasilianischen Elite des 19. Jahrhunderts und zu seiner ersten Leidenschaft, der Kurtisane Marcela. Aus Angst, die Moral und das Erbe seiner Familie zu kompromittieren, wird Brás Cubas an die Universität Coimbra nach Portugal geschickt, wo er sein Jurastudium abschließt, auch wenn er von dieser Zeit mehr das Bohème-Leben als die juristischen Lehren bewahrt. Am Vorabend des Todes seiner Mutter kehrt er nach Rio de Janeiro zurück, wo er eine Beziehung mit Eugênia eingeht, der Tochter einer armen Freundin der Familie. Um den Stand seines Sohnes zu sichern, versucht Brás Cubas' Vater, eine Ehe mit Virgília, der Tochter des Stadtrats Dutra, zu arrangieren, die darüber hinaus seiner politischen Karriere zuträglich sein soll. Virgília zieht es jedoch vor, Lobo Neves zu heiraten. Nach dem Tod von Brás Cubas' Vater kommt es zwischen ihm und seiner Schwester Sabina, die mit Cotrim verheiratet ist, zu einem Konflikt um das Erbe. Virgília und Brás Cubas treffen sich wieder und werden ein Liebespaar. Virgília wird schwanger, aber das Kind stirbt, bevor es geboren wird. Um seine Liebesbeziehung geheim zu halten, besticht Brás Cubas Dona Plácida, eine arme Frau, die gegen kleines Geld so tut, als ob sie ein Haus auf dem Lande bewohne, das in Wirklichkeit als Treffpunkt für die Liebenden dient. Es folgt die Begegnung des Protagonisten mit Quincas Borba, einem Freund aus Kindertagen, der Brás Cubas in die von ihm begründete Philosophie des sogenannten Humanitismus einführt, eine Satire auf den Positivismus des 19. Jahrhunderts. Auf der Jagd nach Ruhm und auf der Flucht vor Langeweile wird Brás Cubas Abgeordneter im brasilianischen kaiserlichen Parlament. Lobo Neves wird zum Präsidenten einer Provinz ernannt und zieht mit Virgília in den Norden, was die Beziehung der beiden beendet. Sabina findet eine Braut für Brás Cubas, Nhá Loló, die 19-jährige Nichte von Cotrim, aber sie stirbt an Gelbfieber. Brás Cubas versucht, Staatsminister zu werden, gründet eine oppositionelle Zeitung, scheitert aber. Quincas Borba zeigt Anzeichen von Demenz. Virgília, be-

reits alt und ihrer Schönheit beraubt, bittet Brás Cubas, Dona Plácida aus ihrer Not zu befreien, doch sie stirbt kurz darauf. Auch Lobo Neves, Marcela und Quincas Borba sterben. Brás Cubas' letzter Versuch, Ruhm zu erlangen, ist das „Brás Cubas Pflaster", ein Mittel, das alle Krankheiten heilen soll. Ironischerweise erkrankt er kurz darauf an einer Lungenentzündung. Virgília besucht ihn in Begleitung ihres Sohnes am Totenbett, und nach einem langen Delirium stirbt er im Alter von 64 Jahren. Nach seinem Tod beginnt er, sein Leben in rückwärtiger chronologischer Reihenfolge zu erzählen.

Was ist nun das Besonders an den *Postumen Memoiren*, das dazu führt, dass der Roman Machados sogenannte Spätphase einleitet, in der er zu einem weithin anerkannten Schriftsteller wird? Für Roberto Schwarz fällt diese Entwicklung mit dem Höhepunkt seines Aufstiegs zusammen, dem Moment, in dem Machado souverän den Standpunkt der Herrschenden einnimmt.[49] Literarisch verabschiedet er das Muster der Romantik mit ihrer Sehnsucht nach einer Realität aus bunten, lokalen Eigentümlichkeiten, ebenso wie den Realismus mit seinem Anspruch auf eine ‚wahre Darstellung der Realität', der doch aus der künstlerischen Schilderung der gesellschaftlichen Konsequenzen der Versklavung keine effektive Kritik abzuleiten wusste – Brasilien war das letzte Land der westlichen Welt, das im Jahr 1888 die Sklaverei abschaffte. Machado behandelt die Versklavung nicht direkt, nicht ‚realistisch' in seinen Romanen. Stilistisch gesehen lehnt er sich an die realistische Schilderung an, rezipiert und übernimmt aber Schreibtechniken einer anderen literarischen Epoche, nämlich aus der literarischen Prosa der Aufklärung, und nutzt sie für ein bestimmtes Ziel: den Paternalismus und die Klassenkonstellation, die der Kolonialisierung und der Sklavenhaltergesellschaft eigen war, in Frage zu stellen. Diese zeitliche und örtliche Verschiebung von Referenzen, die im Mittelpunkt von Schwarz' Analyse steht, wirkt darüber hinaus als Kritik an der vermeintlichen Allgemeingültigkeit der Ideen des Liberalismus, die Europa leiteten und in ehemaligen Kolonien wie Brasilien zu einer importierten Ideologie wurden.

Die Interpretation von Roberto Schwarz stützt sich auf die Arbeiten früherer Kritikerinnen und Kritiker, bricht aber mit den meisten von ihnen und zeigt, dass die Gründe, warum Machado de Assis ein Meister der Weltliteratur sein könnte, andere sind als die, die man gemeinhin annimmt. Dem Panorama der Rezeption bis in die 1970er Jahre gemäß, erlangte Machado – Antonio Candido zufolge – zu seiner Zeit Ruhm für sein feines und korrektes Schreiben mit einem ‚philosophi-

49 Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas* [1977]. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000, S. 231. Englische Fassung: *To the Victor, the Potatoes!* Übers. und Hg. Ronald W. Souza. Leiden: Brill, 2019, S. 148.

schen' Ton.[50] Seine Ironie und sein Pessimismus, die typisch für die Stimmung im Fin-de-siècle waren und sich im Plot der *Postumen Memoiren* paradigmatisch erkennen lassen, mischten sich mit einer spöttischen Behandlung des westlichen bildungsbürgerlichen Kanons. Ab den 1930er Jahren nahm die Rezeption Machados eine Wendung: Die Etablierung der Psychoanalyse als Forschungsgebiet eröffnete Interpretationsmöglichkeiten, die sich sowohl auf biographische Erklärungen der Persönlichkeit des Autors, insbesondere seinen raschen sozialen Aufstieg, als auch auf die psychologische Untersuchung der Figuren stützten, die in Melancholie, Eifersucht oder Langeweile versinken. Ab den 1940er Jahren und aufgrund der ideologischen Polarisierung, die die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg mit sich brachte, zeigt eine neue Reihe von Studien Interesse für Machados Blick auf die Gesellschaft. Dabei wurde etwa erkannt, dass Machado sich nicht mit der gesellschaftlichen Spaltung als Erbe der Kolonisation beschäftigte, einem Anspruch, der dem Programm des Realismus jener Zeit entsprechen würde. Zugleich entwickelte sich mit dem französischen Soziologen Roger Bastide (1898–1974) die Idee, dass die brasilianischen Elemente weniger in der Darstellung der äußeren Elemente als vielmehr in der Erzählstruktur selbst lagen.

Antonio Candido stellt seine eigenen Überlegungen an und sucht eine Synthese zwischen den vorangegangenen Tendenzen. Der moderne Charakterzug von Machado bestehe paradoxerweise aus einem literarischen Verfahren, das von Autoren wie Flaubert oder Zola verworfen wurde. Ellipse, Fragment, Ironie passten nicht zu dem Anspruch auf Objektivität, der eine nüchterne und sachliche Sprache verlangte, wie sie für das Ende des 19. Jahrhundert typisch war. Der Einsatz einer „antimodernen" Schreibweise – eine Art „Zuschauertechnik", ein „unparteiischer" Stil – betont Gegensätze, indem „die ungeheuerlichsten Dinge auf die freimütigste Weise"[51] erzählt würden und die etablierte Norm von klaren und schlichten Ausdrucksformeln entgegen den Erwartungen destabilisiert werde. Da Machado sich nicht explizit der literarischen Vorgehensweise des Dokumentarischen bediente, stehe er in scharfem Kontrast zum europäischen Realismus, und eher auf dem Höhepunkt der avantgardistischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts.

Schwarz berücksichtigt Machados Rezeption in seinem Essay „Competing Readings in World Literature" und konstatiert, dass sich „die Anerkennung, die

50 Candido, Antonio. „Esquema de Machado de Assis". Englische Fassung: „An Outline of Machado de Assis".

51 Candido, Antonio. „Esquema de Machado de Assis", S. 23. Englische Fassung: „An Outline of Machado de Assis", S. 110.

Machado de Assis heute zuteil wird, auf gegensätzliche Erklärungen stützt."[52] Machado werde innerhalb und außerhalb Brasiliens mittels gegensätzlicher interpretatorischer Paradigmen untersucht. Der Unterschied zwischen ihnen liege im Wesentlichen in der Behandlung der historischen Gegebenheiten: Mit wenigen Ausnahmen würden diese in Brasilien hervorgehoben, jedoch außerhalb Brasiliens verschwiegen. Vor allem ab den 1960er Jahren drückten brasilianische Lesarten von Machado ein bemerkenswertes kollektives Bemühen aus, das Denken über die Wirklichkeit Brasiliens voranzubringen, als Reaktion auf den begrenzten Erwartungshorizont, der sich aus der neuen Stellung des Landes im Rahmen der internationalen Arbeitsteilung, des Kalten Krieges und der lateinamerikanischen Diktaturen ergab. Die internationalen Lesarten von Machado hingegen stammten vor allem aus neuen literaturtheoretischen Strömungen, die den historischen Rahmen anders betrachteten, ihn als eine Einschränkung darstellten.

Roberto Schwarz nimmt angesichts dieses Rahmens eine andere Perspektive ein: Er verbindet die Formanalyse mit einer historischen Untersuchung ästhetischer und politischer Konsequenzen. Der Realitätsbezug bei Machado wird weniger in Beschreibungen von Armut und sozialer Segregation oder in einem Ton journalistischer Denunziation gesucht als vielmehr in der Darstellung der Dilemmata einer historischen Figur. Diese historische Figur ist der Ich-Erzähler Brás Cubas, der sich von der Barbarei des Landes abheben und sich in eine übernationale, kosmopolitische Elite integrieren will,[53] obwohl diese ihn auf eine wenig prestigeträchtige Identität, einen Minderwertigkeitskomplex, auf ein „allgemeines Gefühl von Irrelevanz und einem Leben zweiter Klasse", auf „Ressentiments aufgrund des fehlenden Nachhalls der brasilianischen Angelegenheiten" zurückwirft.[54] Wie Schwarz nachweist, sollte diese Figur aus der besitzenden Klasse zum Markenzeichen von Machados nachfolgenden Romanen werden: „[...] indem Machado den kosmopolitischen Erzähler entuniversalisierte – eine entscheidende formale Operation –, entsegregierte er die lokale Materie",[55] das heißt, er zeigt die Kluft zwischen den brasilianischen Klassen als ein welthistorisches Problem auf.

52 Schwarz, Roberto. „Leituras em competição" [2006]. *Martinha x Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, S. 22. Englische Fassung: „Competing Readings in World Literature". *New Left Review*. 48 (Nov./Dez. 2007): 92.

53 Schwarz, Roberto. „Leituras em competição" [2006], S. 37. Englische Fassung: „Competing Readings in World Literature", S. 99.

54 Schwarz, Roberto. „Leituras em competição" [2006], S. 37. Englische Fassung: „Competing Readings in World Literature", S. 103–104.

55 Schwarz, Roberto. „Leituras em competição", S. 42. Englische Fassung „Competing Readings in World Literature", S. 106.

4 „Ideologie zweiten Grades“: Ein grundlegender Begriff

In Roberto Schwarz’ erster Monografie über Machado de Assis, *Ao vencedor as batatas*, werden einige seiner grundlegenden Begriffe herausgearbeitet. Im ersten Teil des Buches, „Deplatzierte Ideen“, beschäftigt sich Schwarz mit der Übertragung der liberalen Ideologie der brasilianischen Eliten auf den kolonialen und nachkolonialen Kontext, um den Mechanismus einer „Ideologie zweiten Grades“[56] aufzuzeigen. Um diesen Mechanismus zu verstehen, muss man sich den Begriff der Ideologie nach Marx vor Augen führen. Marx zufolge gelingt es der liberalen Ideologie, die soziale Ungleichheit unter dem Deckmantel der rechtlichen Gleichheit zu verbergen, die die Arbeitsbeziehungen regelt. Der Liberalismus in Europa verdecke also die Ausbeutung der Arbeitskraft, den Gegensatz zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer. Marx entmystifizierte die Umkehrung, die aus der Ungleichheit zwischen Eigentümern von Produktionsmitteln und Nichteigentümern eine vertragliche, universelle Gleichheit macht.

Als die brasilianische Elite die liberale Ideologie übernimmt, verändert sich die von Marx identifizierte Umkehrung, im Grunde wird sie potenziert. Roberto Schwarz versteht unter „Ideologie zweiten Grades“ die Appropriation der liberalen Ideologie durch das kaiserliche und sklavenhaltende Brasilien des 19. Jahrhunderts, in dem die Lohnarbeit unbedeutend war. Anstatt des in Europa vorherrschenden Gegensatzes zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber, oder Herr und Sklave, wie in einer vereinfachten Betrachtung der kolonialen Ordnung der Arbeit, hat die Sklaverei in Brasilien eine völlig andere Klassenstruktur hervorgebracht. Es entstand eine ‚Zwischenklasse‘ aus freien, aber armen Menschen, die de facto von den Großgrundbesitzern abhängig waren, die *agregados*. Für die sogenannten *agregados*, die also weder Versklavte noch Großgrundbesitzer waren, gab es keine andere Überlebensmöglichkeit, als sich dem Schutz der Letzteren für kleine Dienste zu unterwerfen, was als Gunst (*favor*) bezeichnet wurde. Im Allgemeinen lebten *agregados* in den Haushalten der Großgrundbesitzerfamilien. Einem derartigen gesellschaftlichen Verhältnis, das auf Gefälligkeiten beruhte, war jegliche rechtliche Absicherung, oder gar ein Arbeitsvertrag fremd. Die Praxis der Gunst ordnete die gesellschaftlichen Beziehungen, sodass die *agregados* in eine perverse Situation der Unterwerfung und Entwürdigung versetzt waren. Während die Sklaverei die liberalen Ideen verleugnet, absorbiert und benutzt die Gunst sie „heimtückisch für [ihre] eigenen Ziele, was zu einem neuen ideologischen Muster führt“.[57] Die liberale Ideologie muss in Brasilien mit der Praxis der Gunst, die fast alle gesellschaftlichen Beziehungen regelt, koexistieren.

56 Schwarz, Roberto. „Deplatzierte Ideen“, S. 158.
57 Schwarz, Roberto. „Deplatzierte Ideen“, S. 157.

Das bedeutet, dass der Liberalismus sich genau mit dem verbindet, was er verurteilt: der patriarchalen Gesellschaft, die durch Bevorzugung, Abhängigkeit, Willkür und Privilegien geregelt wird. In diesem neuen ideologischen Muster stellt die Komplizenschaft zwischen den beiden Parteien, dem Großgrundbesitzer und dem *agregado*, ein Moment der gegenseitigen Anerkennung dar, in dem sich beide gleichfalls als frei, also als nicht versklavt wahrnehmen.

In Europa entmystifiziert Marx den Liberalismus als Ideologie, die eine ‚Ideologie ersten Grades' wäre. In Brasilien entmystifiziert Roberto Schwarz den Liberalismus als „deplatzierte" Ideologie, als „Ideologie zweiten Grades" im Kontext der Sklavenhaltergesellschaft, wo sie gleichzeitig als funktional für die Praxis der Gunst erscheint. Schwarz' Aussagekraft ist wiederum doppelt: Sie deckt nicht nur die Perversität der brasilianischen Elite auf, die zwischen dem liberalen Diskurs und der Sklavenhalterpraxis oszilliert, sondern auch die Falschheit des Anspruchs einer Universalisierung der liberalen Ideen. Die Übertragung der liberalen Ideologien in einen kolonialen und nachkolonialen Zusammenhang beweist infolgedessen, dass ehemalige Kolonien zur modernen Welt gehören, aber die Bedingung dieser Zugehörigkeit ist die Beibehaltung der kolonialen sozialen Struktur. Ein Widerspruch, der schwer nachzuvollziehen ist. Wie Schwarz enthüllt: Das Moment der Falschheit in den Kolonien ist gleichzeitig ein Moment der Wahrheit in den Ländern, die den ehemaligen Kolonien als Paradigma gelten.[58] Die Fähigkeit, Widersprüche zu erläutern und ihnen eine Offenbarung über die Welt zu entlocken, entspringt Schwarz' dialektischer Sicht der Wirklichkeit, des fortschreitenden Kapitalismus. In Schwarz' eigenen Worten:

> Die Hartnäckigkeit der grundlegenden sozialen Beziehungen und die ideologische Unbeständigkeit der ‚Elite' waren beide Teil der Dynamik des internationalen Systems des Kapitalismus, derjenige Teil, den zu spielen uns zufiel. Die Latifundienwirtschaft sah, kaum verändert, die Epochen der barocken, der neo-klassischen, romantischen, naturalistischen und modernistischen Kultur vorüberziehen, Kulturen, die in Europa immense Veränderungen in der sozialen Ordnung reflektieren. Wir könnten sehr wohl annehmen, dass sie in Brasilien ihre Berechtigung verloren hätten, was auch tatsächlich teilweise der Fall war. Aber dieses unvermeidliche Missverhältnis, zu dem wir durch die Maschinerie des Kolonialismus verdammt waren, verurteilte auch die Maschinerie selbst. Ich hebe dies hervor, um zu zeigen, dass die Umstände nicht nur von nationaler Bedeutung sind.[59]

Hier ist die dialektische Wendung des Arguments zu beachten: Wenn die Ideen, die die europäischen literarischen Epochen getragen haben, tatsächlich histori-

58 Der Ausdruck *países-paradigma* stammt aus Schwarz, Roberto. „Leituras em competição", S. 43. In der englischen Fassung des Essays ist sie im Terminus *metropole* verlorengegangen. „Competing Readings in World Literature". *New Left Review*. 48 (Nov./Dez. 2007): 106.

59 Schwarz, Roberto. „Deplatzierte Ideen", S. 164.

schen Veränderungen des Denkens entsprechen, erweist sich ihre Übertragung auf die kolonialen und nachkolonialen Kontexte als unangemessen, weil die Erfahrung der kapitalistischen Zeitlichkeit und die Gestaltung der sozialen Struktur dort eine andere war als in Europa, obwohl sie ebenfalls kapitalistisch war. Die brasilianische Literatur des 19. Jahrhunderts ermöglicht es Roberto Schwarz, die Besonderheiten dieser ideologischen Konfiguration zu verstehen, die sich in Brasilien herausbildete. Aus literarischer Sicht findet die Darstellung der Figur des *agregado* bei Machados Vorgängern kaum Berücksichtigung, da sie nicht in den Rahmen der aus europäischen Vorbildern importierten Charaktere passt. In seinen Romanen der ersten Phase versuchte Machado, gerade dieser Figur des *agregado* Würde zu verleihen und ihn zum Protagonisten zu machen.

5 Das Problem des Realismus im brasilianischen Roman des 19. Jahrhunderts

Im zweiten Teil von *Ao vencedor as batatas* befasst sich Schwarz mit den Widersprüchen hinsichtlich der realistischen Darstellung in den Romanen von José de Alencar (1829–1877), die Machado als Vorlage gedient hatten. Die Handlung und die Hauptfiguren übernahm Alencar von europäischen Vorbildern, während die sogenannten ‚Nebenfiguren' für das ‚abrasileiramento' des Romans verantwortlich waren, mit anderen Worten: Es geht um die Frage, wie der Roman eine Art brasilianische Aura annimmt. Diese Figuren, die keine aktive Rolle in der Erzählstruktur spielten, gehörten zur Klasse der ‚freien Menschen', deren Leben durch die Beziehungen der Gunst geregelt wurde und die den Verlauf der Handlung aus dem Gleichgewicht brachten. Da die Gunst und die mit ihr verbundene „Ideologie zweiten Grades" der europäischen Form des Romans fremd waren, schuf Alencar ein Werk, das von Widersprüchen, Divergenzen und Unvereinbarkeiten geprägt ist: „ein einziger Roman, aber zwei Effekte von Wirklichkeit, unvereinbar und einander überlagert".[60] Dies liegt daran, dass Alencar weder die bürgerlichen Werte noch die auf dem *favor* basierenden Verhältnisse verurteilt, sondern stets nach einer Lösung für die daraus resultierenden Konflikte sucht. Unter dem Gesichtspunkt der Komposition des Romans stellt Schwarz nicht nur ein Schwanken in Sprache und Tonfall fest, sondern auch in den eigenen Urteilen des Erzählers, die es schwer machen, den Wahrheitsgehalt des Erzählten zu erkennen. Diese Widersprüchlichkeit sei das Ergebnis der Problematik des brasilianischen Lebens,

60 Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, S. 60. Englische Fassung: *To the Victor, the Potatoes!*, S. 43.

der Versöhnung von Klientelismus und liberaler Ideologie, und habe auch etwas Positives: Wenn die Widersprüchlichkeit auf ein Problem der literarischen Gestaltung hinweist, so zeigt sie zugleich, dass dieses Problem in der Wirklichkeit zu beobachten ist, dass es also Alencar gelungen ist, die Wirklichkeit zu imitieren.

Machado de Assis gelingt es nun, die bei Alencar festgestellten formalen Unwegsamkeiten zu lösen – und das ist das Thema des dritten und letzten Teils von *Ao vencedor as batatas*. In seiner Analyse der frühen Romane von Machado de Assis stellt Schwarz fest, dass sie einen völlig anderen Stil aufweisen als die Romane, die ihn zu einem weltberühmten Schriftsteller machen sollten. Schwarz zeigt, dass in den Romanen des jungen Machado, *Ressurreição* [Auferstehung] von 1872, *A mão e a luva* [Die Hand und der Handschuh] von 1874, *Helena* von 1876 und *Iaiá Garcia* von 1878, ein konservativer Tonfall zutage tritt, der von einer antiliberalen Ideologie und einem familiären Paternalismus zeugt. Die Ablehnung des französischen Realismus und damit der europäischen zeitgenössischen Tradition habe Machado de Assis dazu veranlasst, die Handlung dieser frühen Romane auf das fast ausschließlich familiäre Umfeld von Rio de Janeiro in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beschränken. Durch die Wahl des Themas und der damit einhergehenden Begrenztheit der dargestellten Konflikte seien diese Romane also von einem gewissen Provinzialismus geprägt. Ihre Atmosphäre sei „anödend und erstickend, wie es die Mythen der Ehe, der Reinheit, des Vaters, der Tradition, der Familie, deren Autorität sie sich respektvoll unterwerfen, verlangen".[61] Anders als bei Alencar steht hier das „häusliche Gefühl" der Nebenfiguren im Mittelpunkt der Erzählung, wodurch die dargestellten Probleme weniger weitreichend wirken. Der positive Aspekt dieser Umkehrung besteht darin, dass die brasilianische Situation im Vergleich zu Alencar an Realitätsnähe gewinnt.

Roberto Schwarz zufolge stellt Machado die familiäre Ordnung in den Mittelpunkt der Erzählung und ersetzt damit die strukturierende Funktion der individualistischen Ordnung, die den europäischen Roman, insbesondere von Stendhal, Balzac und Flaubert, kennzeichnet. Schwarz nimmt als Beispiel die fiktionale Darstellung des sozialen Aufstiegs im europäischen realistischen Roman und im brasilianischen realistischen Roman. Den europäischen Kontext betrachtet er durch die Brille der kritischen Soziologie von Georg Simmel (1858–1918) bis Max Horkheimer (1895–1973). Den brasilianischen Kontext analysiert er mithilfe der Soziologie der 1960er Jahre, wie sie an der Universidade de São Paulo entstanden war,

61 Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, S. 87. Englische Fassung: *To the Victor, the Potatoes!*, S. 51.

von Florestan Fernandes (1920–1995) bis Maria Sylvia de Carvalho Franco (1930).[62] Indem Schwarz diese beiden soziologischen Strömungen zusammenbringt, erkennt er einen wichtigen Unterschied in der Art und Weise, wie der europäische Roman und der brasilianische Roman karrieristische Figuren zeichnen. Der europäische Karrierist instrumentalisiert seine Beziehungen, kalkuliert die Mittel, um das Ziel seines sozialen Aufstiegs zu erreichen. Diese Strategie ist in einem Zusammenhang wirksam, in dem Lohnarbeit und wirtschaftlicher Austausch auf der Grundlage von Verträgen vorherrschen. Der brasilianische Karrierist kann seine Beziehungen nicht auf dieselbe Weise instrumentalisieren, denn als freier und armer Mensch muss er sich der Praxis der Gunst unterwerfen, um Schutz und Überleben in einem Zusammenhang zu gewährleisten, in dem Sklaverei vorherrscht und der Austausch nicht in erster Linie rechtlich geregelt ist. Während das Prestige im europäischen Kontext aus der Instrumentalisierung des anderen resultiert, kommt es im brasilianischen Kontext sowohl dem Wohltäter als auch dem Begünstigten in einem paternalistischen Austausch zugute, der die Gunst als eine Form der Vermittlung fast universeller sozialer Beziehungen unaufhörlich wiederholt.[63]

Auf diese Weise organisiere Machado die eigentliche romanhafte Materie neu und stelle eine der tatsächlichen Säulen der brasilianischen Gesellschaft in den Vordergrund: den Paternalismus. Die Wirklichkeitstreue des brasilianischen Romans besteht, wie bereits erwähnt, auch darin, dass die Verallgemeinerung des Handelns, das instrumentelle Kalkül, das universalisiert und Gegenstand des europäischen Romans ist, in Brasilien nicht existiert, wo sich alles um die große Familie dreht, die dem patrimonialen Eigentum zugeschrieben wird. Die Konflikte, die dem bürgerlich-liberalen Individualismus eigen sind, werden durch solche rund um die Praxis der Gunst, die Kooptation und den Konformismus ersetzt. Machados Idealisierung der Familie war in Bezug auf den erzählten Stoff wirksam, weil sie sich leicht mit anderen Elementen der brasilianischen Realität zu einem überzeugenden Ganzen verbinden ließ.

Das narrative Gebot der Objektivität einzuhalten war hier nicht möglich: Wie kann man in derselben Handlung sowohl Figuren unterbringen, die sich von libe-

62 Wie Roberto Schwarz feststellt: „[...] meine Fragestellung wurde im ästhetisch-politischen Kontext von 1964 [dem Jahr des Militärputsches] konzipiert, mit den Mitteln der deutschen Literaturkritik der 1930er Jahre und der Soziologie São Paulos der 1960er Jahre behandelt und unter dem Eindruck des Regimes der 1970er Jahre ausgearbeitet. Das Ergebnis wurde nun, im Jahr 1990, publiziert, wo die ganze Welt zu wissen meint, dass der Marxismus tot ist“. Schwarz, Roberto. „Um retratista de nossa classe dominante“ [1990]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 62.

63 Roberto Schwarz entdeckt, dass die Praxis des *favor* zur „quasi-universelle[n] sozialen Vermittlung“ wurde. Siehe Schwarz, Roberto. „Deplatzierte Ideen“, S. 157.

ralen Werten leiten lassen, als auch solche, die dem Paternalismus und dem Klientelismus gemäß handeln? Um die vergeblichen Versuche Alencars nicht zu wiederholen, rückt Machado in seinen ersten Romanen ins Zentrum, was zuvor bloßes Lokalkolorit war. Die brasilianische patriarchale Sklavengesellschaft, mit ihrem Zwang zur Praxis der Gunst, wurde gegen die artifizielle Naturalisierung der bürgerlichen Norm eingetauscht.

Machados Entscheidung, die Perspektive armer, freier Männer einzunehmen, die weder Eigentümer noch Sklaven waren, war grundlegend für seine Abgrenzung von José de Alencar. Laut Schwarz widmet sich „[...] der junge Schriftsteller [Machado] der Zivilisierung und Verfeinerung der paternalistischen Beziehungen [...]. Er suchte sie von ihren autoritären und destruktiven Zügen zu befreien, wo der Beschützte dem Beschützer ausgeliefert ist.“[64] Schwarz identifiziert darin Machados Bemühen, einen „aufgeklärten Paternalismus“ zu fördern, der für beide Seiten vorteilhaft ist: „den Beschützenden Initiative und Würde zu verleihen, wodurch ihnen die Demütigung der Untergebenheit erspart bleibt und die Gesellschaft der Beschützer zivilisiert und bereichert wird“.[65] Machado ist jedoch nicht wegen der guten Absichten seiner frühen Romane zu einem weltberühmten Autor geworden. Erst durch den Wechsel der Erzählstrategie und die Inszenierung der Perversität der brasilianischen herrschenden Klasse in seinen späteren Romanen, erreicht er die brillante fiktionale Ausarbeitung, die ihn zu einem Meister macht.

In Folge von *Ao vencedor as batatas* werden in Roberto Schwarz’ zweiter Monografie über Machado de Assis, *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus*, nicht nur das Programm des europäischen Realismus, sondern auch die europäischen literaturwissenschaftlichen Theorien über den Realismus herausgefordert. Nach Schwarz’ Deutung besteht gerade in Machados Antirealismus oder Abkehr von der Realität seine realistische Kraft, eine dialektische Figur, die nicht selbstverständlich ist.[66] Statt einer dokumentarischen Darstellung der Realität kommen in den *Postumen Memoiren des Brás Cubas* die intimsten Gefühle eines galanten, kultivierten Gentlemans aus Rio de Janeiro zum Ausdruck: Brás Cubas, Politiker, in Europa ausgebildet, Meister des westlichen Kulturguts. Schwarz ist der Erste in der Rezeption Machados, der bemerkt, dass diese glaubwürdige Figur gleichzeitig ein authentischer Vertreter der brasilianischen besitzenden Klasse ist, bei dem die Perversität in Bezug auf die brasilianischen Verhältnisse und das Ungenügen

64 Schwarz, Roberto. „Duas notas sobre Machado de Assis“, S. 175.
65 Schwarz, Roberto. „Duas notas sobre Machado de Assis“, S. 176.
66 Schwarz, Roberto. „Braço de ferro sobre Lukács“ [1994]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 138. „Er [Machado] verfasste realistische Romane mit antirealistischen Techniken. Es ist ein großes Paradox.“

in Bezug auf das europäische Modell Hand in Hand gehen. Schwarz identifiziert Machados Strategie darin, „die am höchsten geschätzten Repräsentationen der herrschenden Klasse in Bezug auf diese selbst nachzuahmen und zu verfeinern, aber mit einem destruktiven Zwecke“ und erkennt in dieser eine Verwandtschaft mit der Konstruktion des Baudelaire’schen lyrischen Ich.[67]

6 Roberto Schwarz’ Begriff der Volubilität

Schwarz orientiert sich in *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus* an einer historischen Fragestellung: Wie war es möglich, dass Machado mit seinem Roman *Postume Memoiren des Brás Cubas* seine Erzähltechnik vollkommen neu begründete und damit das Niveau seiner europäischen Zeitgenossen wie Baudelaire, Flaubert oder Dostojewski erreichte? Wie war es möglich, dass sich Machados Schreiben ausgerechnet in einem Land entwickeln konnte, das sich erst kürzlich offiziell aus seiner kolonialen Situation befreit hatte und dennoch in das Sklavenhalterregime verwickelt blieb – ein Zustand, der dem gesellschaftlichen sowie dem geistigen Leben eine Reihe von Einschränkungen auferlegte? Dieser Fragestellung liegt eine Problematik zugrunde, die die Kolonialen und Postkolonialen Studien seit Jahrzehnten beschäftigt: das Verhältnis zwischen ‚Original‘ und ‚Kopie‘. Dabei ist besonders Schwarz’ methodischer Unterschied zum poststrukturalistischen Ansatz auffällig. Schwarz zeigt, wie die koloniale und postkoloniale Situation als *Problem* verstanden werden muss – woraus folgt, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, dieses zu formulieren: Lassen sich kulturelle Phänomene überhaupt ohne den Begriff der Nachahmung denken? Für Schwarz ist die Antwort eindeutig negativ. Ein solcher Ansatz habe ideologischen Charakter und werde den Eliten der ehemaligen Kolonien als imaginäre Lösung dienen, um sich aus ihrer Verpflichtung gegenüber den arbeitenden Klassen zu befreien, auf die sie gleichzeitig angewiesen sind, um weiterhin an der internationalen Ordnung teilhaben zu können. Schwarz’ dialektisches Verständnis der Kolonial- und Nachkolonialgeschichte arbeitet weder mit den konventionellen Binaritäten Zentrum und Peripherie, Original und Nachahmung usw., noch muss er diese in Verruf bringen, um eine vermeintliche Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien zu bestätigen. Seine Analyse der geerbten Klassenstruktur reflektiert die Funktion der nachkolonialen Eliten in der Dynamik des globalen Kapitalismus und enthüllt die Falschheit,

67 Schwarz, Roberto. „Machado de Assis: um debate“, S. 77, zur Verwandtschaft mit Baudelaire, S. 68–69.

die Begriffen wie Freiheit und Gleichheit innerhalb der bürgerlichen Zivilgesellschaft innewohnt. In diesem Sinne könnte man sagen, dass der ethische Horizont von Schwarz’ Denken in der Überzeugung eines von den Unterdrückten konstruierten Gesellschaftsideals liegt.

Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus beginnt mit einer gründlichen stilistischen Analyse von Brás Cubas’ Erzählstimme. Gleich auf den ersten Seiten des Romans identifiziert Schwarz ein ästhetisches Problem: Der Ich-Erzähler sei durch die Selbstentfremdung, die Übernahme zahlreicher Rollen, die Missachtung gesellschaftlicher Normen und literarischer Konventionen und insbesondere durch systematische Aggression gegenüber dem Leser negativ konstruiert. In einem nächsten Schritt charakterisiert Schwarz die Sprunghaftigkeit von Machados Erzähler als „Volubilität“ und definiert sie als „formales Prinzip“, das sich ebenso an der Struktur des Romans wie an der Charakterisierung der Figuren ablesen lasse. Diese Interpretation basiert auf der Vorstellung einer Korrespondenz zwischen der erzählerischen Handlung und der literarischen Form. Diese Korrespondenz wird dann im Lichte der dialektischen Kritik untersucht: Die Wankelmütigkeit des Erzählers, die eine bestimmte Dimension der Realität verinnerliche, wird auf das Oszillieren zwischen zwei einander entgegengesetzten Ordnungen bezogen: die des bürgerlich-liberalen Staates und die der Versklavung. Schwarz nennt diese Oszillation Volubilität und stellt fest, dass sie als ein verallgemeinerungsfähiges Strukturprinzip fungiert, und zwar sowohl für die Literatur als auch für die Gesellschaft. Schwarz zeigt, wie sich die Volubilität auf die Form auswirkt: Schnitte, Diskontinuitäten und Unterbrechungen in der Erzählung – hier ist die Kürze der Kapitel das offensichtlichste Beispiel dieser Kompositionsweise, die Schwarz auf verschiedenen Ebenen untersucht. Ein Beispiel dafür ist die Beobachtung, dass der ständige Wechsel in der Haltung des Erzählers, der die Beschreibung der Wirklichkeit seiner Laune unterwirft, ein Element subjektiver Befriedigung darstellt. Die schwindelerregende Wiederholung dieses Vorgangs sei das zentrale Merkmal des Romans:

> Die Volubilität ist die menschliche Natur, sie ist eine persönliche Eigenschaft, und sie ist eine brasilianische Seinsweise. Je nachdem, welche von ihnen vorherrschend ist, der Ton ist ein absoluter, wie es letzten Wahrheiten geziemt, witzig, wenn ein individuelles Manko abgebildet wird, und satirisch, wenn es um eine brasilianische Seinsweise geht. Darin besteht ein logisches Problem, denn dasselbe Attribut kann ebenso individualisieren wie universalisieren: Ist die Volubilität Brás Cubas? Ist sie die Allgemeinheit? Ist sie Brasilien? In künstlerischer Hinsicht stört diese Unbestimmtheit kaum, da sie vornehmlich ein Element des Humors und vielfältiger Tonlagen ist, die einen Kontrast bilden, sich aber aus irgendeinem Grund nicht wechselseitig in Abrede stellen. Vielleicht, weil der eigentliche Gegensatz ein

> anderer ist, der sich durch einen von ihnen oder abwechselnd durch alle drei verwirklicht – in diesem Sinn fungieren sie als *Ideologie*.[68]

Schwarz arbeitet den Schlüssel für die Volubilität in der Klassenstruktur Brasiliens anhand der Gruppierung von Figuren heraus: Auf der einen Seite werde das Schicksal der Armen von der Kaprice der Reichen bestimmt, auf der anderen Seite beschäftigen sich die Reichen mit den ‚universellen' Fragen des menschlichen Daseins – eine Haltung, die unhaltbar erscheint, wenn man ihr die Realität der Sklavenhaltergesellschaft gegenüberstellt.

7 Roberto Schwarz' Dialog mit Adornos Denken

Roberto Schwarz' methodisches Interesse an Adornos Werk resultiert aus der Verbindung von ästhetischer Analyse und historisch-sozialer Reflexion, die selbst in literatursoziologischen Studien nicht zu finden ist. Im Gegensatz zu dem, was in diesem Forschungsfeld üblicherweise vorgenommen wird, ist der Primat der kritischen Auseinandersetzung der ästhetische Gegenstand, der als Ausgangspunkt für Aufdeckungen des zeitgenössischen gesellschaftlichen Lebens diene. Außerdem diene die historisch-soziale Reflexion nicht als Kontextualisierung des Werks. Nach der dialektischen Kritik, die Schwarz in Anlehnung an Adorno weiterentwickelt, sei die Form des Kunstwerks selbst die Besonderheit der historischen Zeit, in der es entstanden ist, unabhängig von den Absichten des Autors.

Als Schwarz *Ao vencedor as batatas* und *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus* schrieb, waren Adornos *Noten zur Literatur* und *Ästhetische Theorie* noch nicht ins Portugiesische übersetzt, werden aber beide von Schwarz zitiert. Man kann sich vorstellen, welch beispiellose Neuigkeit es war, Adorno in den brasilianischen Kontext einzuführen. Dabei liegt Schwarz' kritischem Ansatz diese Annäherung zugrunde: Sein Ziel ist nicht nur eine Reflexion über die Zirkulation von Ideen und ihre Anpassung an den brasilianischen Kontext, sondern auch eine Neubearbeitung des kritischen Feldes, für das die europäischen Referenzen hinsichtlich der von Schwarz beobachteten formalen Unzulänglichkeiten, zum Beispiel bei Alencar und Machado de Assis, nicht ausreichend sind.

Als paradigmatisches Beispiel sei hier der Realismus genannt, der, wie bereits erwähnt, für die europäische Literaturkritik grundlegende Probleme aufwarf. Die Ausgestaltung des Realismus außerhalb des europäischen Raums blieb jedoch aus dieser Debatte ausgeschlossen. Im Dialog mit Adornos Ansicht über den Realis-

---

68 Schwarz, Roberto. *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus*. Übers. Melanie Strasser. Hg. Laura Rivas Gagliardi. Berlin, Boston: De Gruyter, 2023 S. 40.

mus, die vor allem in seinem Essay über den „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman" (1954) deutlich wird,[69] kann Schwarz die sogenannte Krise des Romans auch außerhalb Europas und noch im 19. Jahrhundert identifizieren. Adorno stellt fest, dass das Reale dem europäischen Roman des 19. Jahrhunderts immanent sei und im Roman des 20. Jahrhunderts durch Subjektivismus und Psychologismus ersetzt werde, die den erzählten Stoff so umgestalten würden, dass kein Raum mehr für Objektivität bleibe. Damit seien viele Funktionen des Romans an Reportage und Kino verlorengegangen. Adorno beharrt darauf, dass die Unmöglichkeit des Erzählens mit dem vermittelten Stoff und der Form des Romans zusammenhänge, die in der „verwalteten Welt" durch „Immergleichheit" und „Standardisierung" gekennzeichnet seien, sodass die Erzählabsicht (des Erzählers) bereits ideologisch sei: „Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muss er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft".[70] Die Unmöglichkeit des Erzählens, die sich im Werk von Dostojewski, Proust und Kafka aufgrund der fortschreitenden Verdinglichung und Entfremdung in der zeitgenössischen europäischen Gesellschaft aufzeigen lässt, identifiziert Schwarz nunmehr bei Machado, hier noch verstärkt aufgrund der verschobenen Erfahrung der liberalen Ideologie in Brasilien. Statt die Voraussetzung für die Krise des Romans in der „verwalteten Welt" ausfindig zu machen, entdeckt Schwarz sie in Machados Roman. Schwarz zeigt also in *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus*, dass Machados Verzicht auf eine mimetische Abbildung der Wirklichkeit ein Ausweg ist, um die Realität kritisch darzustellen. Diese Umkehrung lässt sich nur mithilfe des dialektischen Denkens begreifen.

Es gibt Schwarz zufolge etwas Universelles in den Formen, etwas, das auch der Anspruch eines brasilianischen Schriftstellers sein könnte. Dieses Etwas wären genau die Mechanismen, durch die die „Empirie" im Roman als Ganzes entsteht. Schwarz hat im Sinn einer Vorstellung von Empirie als beobachtbare Realität nicht die Realität als Ganzes, sondern nur die unmittelbare Realität im Sinn. Das kritische Problem, das der Roman aufwirft, ist die Frage, auf welche Weise die Zusammenhänge der realen Existenz nicht-artifiziell und suggestiv in die Fiktion verpflanzt werden, das heißt, auf welche Weise die Empirie, die kontingente Existenz, in ein formales Prinzip, in Fiktion transformiert wird.

In der Debatte über den Realismus und die europäischen Avantgarden muss sich Schwarz nicht zwischen Adorno oder Lukács entscheiden, denn er über-

69 Adorno, Theodor W. „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman". *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 41–48.
70 Adorno, Theodor W. „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", S. 43.

nimmt von beiden, was für seine Analyse der kolonialen und nachkolonialen Situation produktiv ist. Lukács ist für Schwarz insofern relevant, als ihm dieser als kritisches Modell dient, bei dem die Darstellung der brasilianischen Wirklichkeit in Machados Romanen abweicht. Adorno ist hingegen wichtig für seine unversöhnliche Dialektik, in der das historische Element gerade in der Zeitlosigkeit des Kunstwerks auftaucht. Schwarz' Standpunkt wirkt somit als eine Synthese der europäischen kritischen Theorie. Neben Adorno und Lukács macht Schwarz sich andere Autoren zu eigen, Autoren, die er in einer „deutschen kritischen Tradition" einordnet. Brecht, Benjamin und Marx zählen dazu. Aus ihnen zieht Schwarz nicht nur einen Forschungsschwerpunkt, der seinen originellen Gedankengang voranbringt, sondern auch eine „kritische Art".[71]

> [...] Lukács nimmt eine literarische Analyse vor, die wesentlich auf die Geschichte des Klassenkampfes auf der Ebene der Ideologie fokussiert ist. Benjamin sucht die Entwicklung der Produktivkräfte im Hinblick auf ästhetische Kategorien zu untersuchen. Und für Adorno ist die Kunst eine Art Geschichte der Entfremdung. Es handelt sich um die drei großen Themen: Klassenkampf, Entwicklung der Produktivkräfte und Entfremdung. Und alle drei Theoretiker suchten eine Ästhetik zu einem dieser Aspekte zu errichten. Ich denke, dass sie sich, ohne ein Übermaß an Druck auszuüben, integrieren lassen.[72]

Ein Teil von Schwarz' methodologischer Originalität liegt in der Verquickung dieser drei großen Anliegen, die in ihrer allgemeinen Gültigkeit durch das Problem der kolonialen und nachkolonialen Situation, die ihnen entgeht und die ihre eigenen Konzeptualisierungen verlangt, in Frage gestellt werden.

Schwarz zufolge hat der Klassenkampf in Brasilien insofern eine andere Gestalt als in Europa, als dass die Existenz des *agregado* das klassische Schema des Gegensatzes von Herr und Knecht durchbreche und eine andere Dialektik erforderlich mache. Die Konzeption der Dialektik als eine Bewegung zweier entgegengesetzter Pole fällt auseinander. Auch wenn die „kritische und revolutionäre" Dialektik von Marx,[73] die *Dialektik der Aufklärung* (1944) von Adorno und Horkheimer sowie Adornos *Negative Dialektik* (1966) am Horizont auftauchen, werden sie dem historischen Phänomenon nicht gerecht, das Schwarz „Ideologie zweiten Grades" nennt. Hier ist, als weiterer Einfluss auf Roberto Schwarz' Denken, Antonio Candidos „Dialektik des *Malandro*" (1970) zu nennen, ein bahnbrechender Essay über Manuel Antônio de Almeidas Roman *Memórias de um sargento de milícias* [Memoiren eines Milizsoldaten] (1853), in dem die fiktive und historische

---

71 Schwarz, Roberto. „Um retratista da nossa classe dominante", S. 62: „Es handelt sich um Autoren, deren Ideen in Brasilien bekannt sind, doch ihre kritische Art wurde kaum aufgenommen".

72 Schwarz, Roberto. „Encontros com a civilização brasileira", S. 32.

73 Marx, Karl. *Das Kapital. Karl Marx/ Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Berlin: Dietz, Bd. 23, 2013 [1962], S. 28.

Figur des *malandro* – wie auch der *agregado* ein freier, armer Mensch in der Sklavenhaltergesellschaft – als kultursoziales Ergebnis der kolonialen Arbeitsordnung zu verstehen ist.

Aus diesem Grund ist das von Schwarz konzipierte dialektische Prinzip einzigartig und kann nicht ‚angewandt‘ werden, obwohl seine Voraussetzung, das tiefe Eindringen in die Widersprüche der Wirklichkeit, beispielhaft ist. Der Dualismus ist immer noch der Ausgangspunkt, aber als Analyseschlüssel, um das ausgeschlossene Dritte, die aus der Kolonisation entstandene ideologische Konstellation, zu verstehen:

> [...] der Dualismus wird nicht durch einen Akt des Willens unterdrückt, sondern er ist eine allgemeine Tatsache des Kapitalismus überhaupt, er ist die gespaltene Gesellschaft. Ist man nun ein dialektischer Geist, bleibt man nicht bei der Dualität stehen, sondern sucht sie innerhalb einer breiteren und tieferen Bewegung auszumachen. Verweigert man sich also der Dualität als Ausgangspunkt, betreibt man keine dialektische Analyse. Nicht nur Dialektik, alles vermengt sich zu einem undifferenzierten Brei.[74]

8 Antonio Candido: Literarisches System, integrative Kritik, strukturelle Reduktion

In der Zeit zwischen seiner Rückkehr aus den USA nach Brasilien und seinem erneuten Aufbruch ins französische Exil war Schwarz Wissenschaftlicher Mitarbeiter von Antonio Candido, dessen Werk für ihn bahnbrechend sein sollte.[75] Candido brachte eine Art von Kritik hervor, für die es kaum Vorbilder gab. In *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus* finden sich wichtige Konzeptualisierungen von Candido, die im Kern von Schwarz’ methodischem Ansatz stehen: die „strukturelle Reduktion“, die „integrative Kritik“ und das „literarische System“. Sie entsprechen dem Anspruch nach Erneuerung. Wie Schwarz formuliert:

> Wenn man in einem peripheren Land arbeitet, lassen sich die Schemata der europäischen Geschichte, darunter die marxistischen, nicht eins zu eins auf selbiges anwenden. Und an

74 Schwarz, Roberto. „*Ao vencedor as batatas* 30 anos: crítica da cultura e processo social“. [2007], S. 234.

75 Siehe insbesondere die Essays: „Pressupostos, salvo engano, da ‚Dialética da malandragem‘“ in *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987; „Saudação *honoris causa*“, „Sobre a *Formação da literatura brasileira*“, „Adequação nacional e originalidade crítica“, „Os sete fôlegos de um livro“ in *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

> genau diesem Punkt ist Antonio Candido ein Meister: Er suchte – und fand – besondere und periphere nationale Strukturierungen als Grundlage der Form.[76]

Antonio Candido hatte ursprünglich Soziologie studiert und war zwischen 1942 und 1958 erster Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Soziologie an der Universidade de São Paulo, ein Moment der Institutionalisierung der Disziplinen an den brasilianischen Universitäten. 1960 wechselte Candido endgültig in die Literaturwissenschaft, indem er die Disziplinen Literaturtheorie und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universidade de São Paulo etablierte, an dem er bis 1978 arbeitete.

Die 1940er Jahre in Brasilien waren geprägt von einer intensiven Debatte über das Fehlen einer Geschichte der brasilianischen Literatur, die auf einem objektiven und angemessenen theoretisch-kritischen Modell der Kolonialgeschichte sowie auf einer kohärenten historischen Forschung basierte.[77] Allmählich füllten die Universitäten diese Lücke, indem die Disziplin „Brasilianische Literatur" institutionalisiert und Grundlage der Ausbildung von Schullehrkräften wurde. Dabei ist zu bedenken, dass zu dieser Zeit die Landbevölkerung in Brasilien noch in der Mehrheit war, die Analphabetenrate bei etwa 50% lag und die portugiesische Literatur und Sprache an den Universitäten noch in der europäischen Variante gelehrt wurde. Daraus lässt sich die Dringlichkeit erahnen, mit der bestimmte progressive Intellektuelle diese aus der kolonialen Vergangenheit stammende Realität verändern wollten.

Vor diesem Hintergrund legte Antonio Candido eine innovative Studie vor, in der er entscheidende Momente der brasilianischen Literatur- und Ideologiegeschichte herausarbeitete.[78] Sie sollten eine wichtige Grundlage für Schwarz' Studien über Machado bilden. Der weit gefasste Begriff des literarischen Systems wird von Candido in *Formação da literatura brasileira* [Formation der brasilianischen Literatur] (1959) entwickelt. Statt einer umfassenden chronologischen Beschreibung entscheidet sich Candido für die folgenreiche Untersuchung von zwei bestimmten literaturhistorischen Epochen: *Arcadismo* und Romantik,[79] deren Ausklang mit der Abschaffung der Versklavung (1888), dem Ende des Kaiserreichs (1889) und der Konsolidierung der Republik (1894) verbunden ist. In diesem Zeit-

76 Schwarz, Roberto. „Retrato de grupo", S. 285.

77 Siehe etwa Candido, Antonio. „Literatura brasileira I e II". *Folha da Manhã*, 18/03/1943, S. 5 und „Notas de crítica literária". *Literatura e Sociedade* 5 (2000): 167–247.

78 Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira* [1959]. São Paulo: Todavia, 2023.

79 Aus didaktischer Perpektive beginnt der *Arcadismo* mit der Veröffentlichung von *Obras Poéticas* von Cláudio Manuel da Costa (1729–1789) im Jahr 1768 und die Romantik mit der Veröffentlichung des Gedichtbands *Suspiros poéticos e saudades* von Gonçalves de Magalhães (1811–1882) im Jahr 1836.

raum von etwas mehr als einem Jahrhundert professionalisierte sich das literarische Schaffen, sodass eine neue Dynamik zwischen Produktion, Verbreitung und Rezeption der Literatur entstand. Antonio Candidos literarisches System ist eng mit dem Prozess der Dekolonialisierung der Literatur verbunden, ein Prozess, der die nationalen Grenzen überschreitet. Ein gutes Beispiel dafür ist die Art und Weise, wie der uruguayische Kritiker Ángel Rama (1926–1983), zu dem Candido enge Beziehungen unterhielt, den Begriff des Systems für seine eigene Literaturtheorie übernahm.[80]

Dem *New Criticism* in den USA, dem Strukturalismus in Frankreich und der Werkimmanenz in Deutschland positionierte sich Antonio Candido gegenüber kritisch, aber er musste sich auch mit der Beständigkeit des brasilianischen Positivismus, der aus dem 19. Jahrhundert geerbt worden war, und der prekären akademischen Forschung zur Geschichte und sozialen Strukturierung des Landes auseinandersetzen. Während die drei genannten Strömungen im Allgemeinen auf Techniken der formalen Analyse des Textes zurückgriffen, die eine neue Sicht auf die Einheit des Werks schaffen und dessen tiefste Bedeutung offenbaren sollte, arbeitete Antonio Candido einen „integrativen" Ansatz heraus:

> […] das *Außen* wird zum *Innen* und die Kritik hört auf, soziologisch zu sein, um einfach nur Kritik zu werden. Das soziale Element wird zu einem der vielen, die neben den psychologischen, religiösen, linguistischen und anderen in die Ökonomie des Buches eingreifen. Auf dieser Analyseebene, auf der die Struktur den Bezugspunkt darstellt, besitzen die Trennungen kaum Bedeutung, denn alles verwandelt sich für den Kritiker in ein organisches Ferment, aus dem heraus die zusammenhängende Vielfalt des Ganzen entstand.[81]

Antonio Candido dachte also systematisch und konzentrierte sich darauf, das künstlerische Objekt als ein artikuliertes Ganzes zu verstehen, das die Dimensionen des Empfängers, des Produzenten und des Objekts selbst umfasst. Während die „äußeren" Elemente des Textes aus der Perspektive dieser drei Strömungen irrelevant waren, so war es für Antonio Candido im Gegenteil unmöglich, das

---

80 Siehe insbesondere *Conversa Cortada. A Correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama*. Hg. Pablo Rocca. São Paulo: Edusp, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2018. „Ich bin erstaunt zu sehen, wie wir auf parallelen Wegen wandeln, die, wie ich glaube, auf ähnliche kritische Perspektiven zurückzuführen sind. […] Ich hatte recht, als ich darauf bestand, dass wir ein kohärentes und seriöses lateinamerikanisches Team von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen bilden sollten, die in der Lage sind, Seite an Seite mit Soziologen und Anthropologen an der Aufgabe zu arbeiten, unsere Kultur und unser Amerika zu denken", S. 79–80.

81 Candido, Antonio. „Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento)". *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, S. 17. Deutsche Fassung: „Kritik und Soziologie (Ein Klärungsversuch)". *Literatur und Gesellschaft*. Übers. Marcel Vejmelka, Hg. Ligia Chiappini. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, S. 52.

Kunstwerk ohne seine Beziehung zur Gesellschaft – im Fall Brasiliens zur Kolonialgeschichte – zu denken. Die Voraussetzung für Candidos Kritik ist also ein interdisziplinärer Ansatz.

Candidos Syntheseprozess, die sogenannte „strukturelle Reduktion", geht davon aus, dass die Literatur die innere Gliederung der Realität in eine kurze, bündige Form bringt. Candido versteht Reduktion dabei im etymologischen Sinn, als das Zurückführen auf ein richtiges Maß:

> Was nun die literarische Analyse wirklich interessiert, ist in diesem Fall die Bestimmung der Funktion, die von der historisch verankerten gesellschaftlichen Wirklichkeit ausgeübt wird, um die Struktur des Werkes herzustellen – ein Phänomen also, das man als strukturelle Formalisierung oder Reduktion der externen Daten bezeichnen kann.[82]

Der Wahrheitsgehalt der in einem literarischen Werk geschaffenen Welt werde also von deren Bezügen zu den dynamischen Gesetzen der Wirklichkeit abhängen, die als Ausgangspunkt des Werks dienen. Aus der Sicht von Candido geht es jedoch nicht darum, die Bezugswelt vollständig auf die literarische Form zu reduzieren, sondern nur auf einen bestimmten Aspekt, der wiederum die Ähnlichkeit zwischen dem Innen und dem Außen hervorrufe. Die Herausforderung bestehe gerade darin, diese ähnliche Struktur zu erkennen, die den Nexus zwischen dem „Innen" und dem „Außen" verdeutlicht. Dieser Nexus, der das gesellschaftliche Element der Literatur begreifbar macht, finde sich nicht in den beschriebenen Passagen einer Erzählung, in der Darstellung offensichtlicher Zeichen der realen Welt, sondern in der Handlung, dem Plot, der Sprache, also in den aktiven und lebhaften Bewegungen der Erzählung. Das ist die Grundlage für Schwarz in *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus*, um den Begriff der Volubilität als ein bivalentes Prinzip deutlich zu machen: für die Bezugswelt und für die fiktionale Welt.

1965 veröffentlicht Antonio Candido *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* [Literatur und Gesellschaft: Studien zu Theorie und Geschichte der Literatur]. Der darin enthaltene, erste Aufsatz „Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento" [Kritik und Soziologie (ein Klärungsversuch)] beschäftigt sich mit José de Alencars Roman *Senhora* aus dem Jahr 1875. Hier sind theoretische Definitionen keine reine Abstraktion, sondern werden immer durch die Lektüre des Textes gestützt. Die Aufgabe der Kritik besteht für Candido darin, das Werk in seiner Gesamtheit zu erfassen – und Gesamtheit bedeutet hier sowohl die fiktive Welt als auch die Welt, die als Grundlage für das Werk gilt. Candidos Terminologie ist dabei sehr zugänglich: „[…] das *Außen* (hier das Gesellschaftliche) [ist]

82 Candido, Antonio. „Dialektik des *Malandro*". *Literatur und Gesellschaft*. Übers. Marcel Vejmelka, Hg. Ligia Chiappini. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, S. 128.

nicht als Ursache oder Bedeutung wichtig [...], sondern als Element mit einer bestimmten Rolle im Aufbau der Struktur, das somit zum *Innen* wird“.[83] Dennoch wird der Terminus „Struktur“ oft missverstanden und angenommen, dass er sich auf den Strukturalismus bezieht. Im Vorwort zur dritten Auflage von *Literatura e sociedade* aus dem Jahr 1972 hält Candido fest: „Die erwähnten Schriften skizzieren eine Position, nach der die Struktur einen bevorzugten Aspekt und einen Bezugspunkt für die analytische Arbeit darstellt“.[84] Unter dem Begriff „Struktur“, der ab der Mitte der 1960er Jahre vor allem „die Anwendung des linguistischen Strukturalismus auf das Studium der Literatur unter Amputation, wenn auch auf strategische Weise, der historisch-sozialen Verbindungen“[85] bezeichnete, versteht Candido das „Moment einer komplexeren Realität, deren angemessene Kenntnis nicht von der Untersuchung der Umstände, in die das Werk eingetaucht ist, oder seiner Funktion, entbindet“.[86] Bei Candido – und auch bei Schwarz – wird der Terminus Struktur in seiner gängigen Bedeutung verstanden, also als innere Gliederung einer Gesamtheit, die aus Teilen besteht, die wechselseitig voneinander abhängen, aber sich zugleich verselbständigen können.

Das dialektische Element, Candidos „integrative Kritik“, die die Beziehung von „Äußerem“ und „Innerem“ eines Werkes gekennzeichnet hat, wird in der „Dialektik des *Malandro*“ (1970) expliziter formuliert. Ohne sich an dogmatische Schulmarxismen zu halten, versucht Candido zu verstehen, woher der Sinn für Wahrheit kommt, den Manuel Antônio de Almeidas Roman *Memórias de um sargento de milícias* [Memoiren eines Milizsoldaten] (1853) nach wie vor bei zeitgenössischen Leserinnen und Lesern hervorruft. Candidos Kritik zielt indirekt auch auf Roland Barthes ab, der kurz zuvor, 1968, den Begriff des *effet de réel* formuliert hatte.[87] Für Candido besteht die Verbindung zwischen Realität und Fiktion jedoch nicht in einem bestimmten Element des Textes, wie etwa dem Barometer auf dem Klavier in Flauberts Erzählung „Un cœur simple“ (1877), sondern in der vermittelnden Rolle einer Form, die sowohl der Realität als auch dem Werk gemeinsam ist. Die Dialektik von Ordnung und Unordnung sei ein strukturelles Prinzip des Romans, das heißt, sie sei Teil der Komposition des Textes und bilde „sein Gerüst“, also ein artikulierendes Prinzip zwischen der literarischen Form und der Struktur der brasilianischen Gesellschaft jener Zeit.

83 Candido, Antonio. „Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento)“, S. 14. Deutsche Fassung: „Kritik und Soziologie (Ein Klärungsversuch)“, S. 49.
84 Candido, Antonio. „Prefácio à 3ª edição“ [1972]. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, S. 10.
85 Candido, Antonio. „Prefácio à 3ª edição“, S. 10.
86 Candido, Antonio. „Prefácio à 3ª edição“, S. 10.
87 Barthes, Roland. „L’effet de réel“. *Communications* 11 (1968): 84–89.

> Eine Gesellschaft, in der ein paar wenige Freie arbeiteten und andere sich sorglos treiben ließen, die Reste des parasitären Systems, der Arbeiten, der Großzügigkeit, des Glücks oder der kleinen Diebstähle aufsammelten. Da Manuel Antonio den Sklaven außen vor ließ, ließ er die Arbeit fast vollständig außen vor; da er die führenden Klassen ausließ, ließ er die Befehlskontrolle aus [...]. Ein zutiefst gesellschaftlicher Roman also, nicht aufgrund seines dokumentarischen Charakters, sondern aufgrund seines Aufbaus, der dem allgemeinen Rhythmus der Gesellschaft folgt, die durch einen ihrer Bereiche betrachtet wird. Und vor allem, weil er auflöst, was an soziologisch Wesentlichem im Gewirr des literarischen Aufbaus vorhanden ist.[88]

Auf diese Weise werden Ordnung und Unordnung durch ihre Gegensätzlichkeit sowohl im Werk als auch in der von der Leserschaft erlebten Realität artikuliert. Die Überzeugungskraft der Handlung komme also nicht aus der Darstellung konkreter Daten, wie bei Barthes, sondern aus der Identifizierung der Dialektik von Ordnung und Unordnung als Verallgemeinerungsprinzip, das für die Fiktion und das brasilianische Leben gilt. Die Wirkung dieses kritischen Anspruches und dieser Art Beobachtung der brasilianischen Geschichte auf sein eigenes Denken formuliert Schwarz wie folgt: „Ich spürte, dass sich Machados Ironie von dem Hin und Her zwischen dem Beamtentum und der brasilianischen Abweichung von der Norm nährte. Offenkundig war es eine Rückwendung zu Antonio Candidos ‚Dialektik des *Malandro*' im Bereich von Machado de Assis".[89]

Schwarz ist der Ansicht, dass Candido und Adorno, ohne voneinander zu wissen, jeweils eine umfassende Definition der literarischen Form herausgearbeitet hätten, die Ästhetik und Geschichte vereinte und deren Begriffe ihn auf entscheidende Weise geprägt haben:

> Adorno entwickelte parallel zu Antonio Candido eine Idee, besser gesagt, Antonio Candido parallel zu der Adornos, die ihm vorausgeht. Es ist offensichtlich, dass es sich um unabhängige Ausarbeitungen handelt. Wie auch immer, bei Adorno gibt es die Idee, dass man mittels einer inneren, dichten Analyse eines Werks von gewissem Wert eine Organisationsform entdeckt, die auf eine wichtige Art und Weise auf die Gegenwart verweist. Das ist der Punkt. Es ist eine Art methodologischer Voreingenommenheit. Ich habe viel Begeisterung dafür aufgebracht, die stilistische Analyse mit der gesellschaftsgeschichtlichen Reflexion zu verbinden. Antonio Candido tat das, vor allem in seiner ‚Dialektik des *Malandro*' und gleich im Anschluss daran in seinem Essay über Aluísio Azevedos Roman *O Cortiço* [Das Elendsviertel, 1890]. Es handelt sich um Essays auf höchstem Niveau, die komplexesten und erfinderischsten der brasilianischen Kritik. [90]

88 Candido, Antonio. „Dialektik des *Malandro*", S. 136–137.
89 Schwarz, Roberto. „*Ao vencedor as batatas* 30 anos: crítica da cultura e processo social", S. 225.
90 Schwarz, Roberto. „*Ao vencedor as batatas* 30 anos: crítica da cultura e processo social", S. 227.

In diesem Sinne versucht Candido, den Gegensatz zwischen dem Lager der Formalisten und dem der Inhaltisten, zwischen der Literatur als Selbstzweck oder als reine Spiegelung der Wirklichkeit, dialektisch zu überwinden. Mit anderen Worten, die Literatur werde es ermöglichen, die Welt zu erkennen, die Wirklichkeit mitzuteilen und etwas über ihre Funktionsweise zu lernen. Anders als man meinen könnte, wenn man sich auf das Gebiet der Beziehungen zwischen Literatur und Gesellschaft begibt – und unter Vernachlässigung seiner eigenen Ausbildung als Soziologe – betrieb Candido jedoch keine Literatursoziologie. Er suchte im Text nicht nach dem Ausdruck eines persönlichen Berichts oder einer Beschreibung der sozialen Beziehungen, die der Wahrheit entsprechen würden. Daraus ergibt sich auch sein Verständnis der Form: Die literarische Form fängt einen bestimmten Moment der Geschichte ein und ist auf diese Weise die reale Form einer bestimmten sozialen Beziehung, die schwer zu verstehen ist, wenn man nicht die Gesamtheit der anderen Beziehungen sieht, die sie hervorgebracht haben. In diesem Sinn gibt es eine wechselseitige Beziehung zwischen Text und Welt, literarischer Form und sozialer Form.

Schwarz hat die Originalität von Candidos Essay in einem 1979 veröffentlichten Text[91] eingehend herausgearbeitet. Schwarz war der Erste, der Candido in der Tradition der marxistischen Literaturwissenschaft verortete und ihm einen besonderen Platz neben anderen Theoretikern zuwies, die ihren eigenen, originellen und anti-dogmatischen Weg im linken Denken suchten. Schwarz beginnt seinen Essay mit folgenden Worten: „In der Literatur bildet die Dialektik von literarischer Form und sozialem Prozess die Grundlage der marxistischen Kritik. Das ist leicht gesagt und schwer zu erfüllen“.[92] Das heißt, man muss im Werk nach einem strukturierenden Prinzip (der Form) suchen, das mit dem strukturierenden Prinzip der Realität (dem sozialen Prozess) korreliert. Die Methodik der dialektischen Kritik, wie sie von Candido und schließlich auch von Schwarz selbst praktiziert wurde, ließe sich folgendermaßen zusammenfassen: „[...] die Literatur und die Wirklichkeit in der jeweils anderen lesen, bis man das Vermittelnde findet“.[93] Diese umkehrbare Bewegung zwischen Fiktion und Leben sei möglich, weil ein spezifischer Begriff der Form mobilisiert wird; die Form ist kein exklusi-

91 Schwarz, Roberto. „Pressupostos, salvo engano, da ‚Dialética da malandragem“. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, S. 129–155. Englische Fassung: „Objective Form: Reflections on the Dialectic of Roguery“. Übers. John Gledson. *Two Girls and Other Essays*. Hg. Francis Mulhern. London: Verso, 2012, S. 10–32.

92 Schwarz, Roberto. „Pressupostos, salvo engano, da ‚Dialética da malandragem“, S. 129. Englische Fassung: „Objective Form: Reflections on the Dialectic of Roguery“, S. 10.

93 Schwarz, Roberto. „Pressupostos, salvo engano, da ‚Dialética da malandragem“, S. 140. Englische Fassung: „Objective Form: Reflections on the Dialectic of Roguery“, S. 21.

ves Konzept der Literaturtheorie, die Form ist gesellschaftlich und objektiv, wie die Formen des Werts: die Ware und das Geld, die die Gesamtheit der sozialen Handlungen und Beziehungen organisieren.

Zu verschiedenen Zeitpunkten seines kritischen Schaffens widmete sich Schwarz der Verfeinerung einer Definition der Form, die seiner dialektischen Vision entsprach und Überlegungen von Adorno und Candido einbezog. So erklärte Schwarz kürzlich, dass die soziale und objektive Form historische Angelegenheiten artikuliert, von denen sich die literarische Form etwas aneignet: „Die Inhalte sind latente Formen mit eigener Ausstrahlung, die mit der ostensiven und intentionalen künstlerischen Form interagieren“. Und er ergänzt: „Die Form entkommt ihrer überweltlichen Isoliertheit und wird zu einer Form von etwas – etwas, das seinerseits über eine reale vorangegangene, außer-ästhetische Existenz verfügt, und selbst mit einer eigenen Form ausgestattet ist, die nunmehr internalisiert ist im Werk und über andere überfließt“.[94]

9 Roberto Schwarz’ dialektisches Schreiben

Roberto Schwarz’ Werk zeigt die Grenzen der in den wirtschaftlichen Zentren formulierten Theorien auf, zumal er ein Konzept erarbeitet, das der brasilianischen Literatur und der von der kolonialen Vergangenheit geprägten Realität angemessen ist. Damit Schwarz dieses neue, der nachkolonialen Situation angemessene theoretische Repertoire entwerfen konnte, musste er auch ein neues Vokabular, eine neue Art des kritischen Schreibens einführen.

Roberto Schwarz’ Schreiben war Thema vieler Kommentare – mit praktischen Auswirkungen, wie zum Beispiel während seiner Promotionsverteidigung an der Sorbonne: Schwarz erzählt im erwähnten Brief an Antonio Candido, dass die Dissertation von einem Mitglied der Kommission abgelehnt wurde, der die folgende Provokation aussprach und dann zurücktrat, sodass die gesamte Verteidigung neu organisiert werden musste: „Man sagt, Sie seien deutscher Herkunft? Vielleicht ist das die Erklärung. Denn ich bin reinster Ausdruck der französischen École Normale“.[95] Das Problem sei nicht nur die sprachliche Ausdrucksweise gewesen, sondern auch die theoretische Herangehensweise und die Ausführung. Die Rede des Mitglieds gibt zu verstehen, dass die „deutsche Herkunft“ mit dem in Frankreich nicht unüblichen Stereotyp des ‚deutschen Denkens‘ verbunden ist:

---

94 Diese Passagen stammen aus der Rede von Schwarz, als er am 20.10.2022 den Titel Professor Emeritus der Universidade Estadual de Campinas erhielt.

95 Schwarz, Roberto. „Peripécias de um doutoramento“ [1976]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 436.

Ideenwirrwarr, mangelnde Prägnanz und verkürzter Stil, dem die vermeintliche Klarheit, Eleganz, der klassische Stil der Franzosen entgegengesetzt werden.

Spannungen ausdrücken, Gegensätze hervorheben, verschiedene Register aufeinanderprallen lassen – das sind die Eigenschaften von Roberto Schwarz' kritischer Prosa. Sie verleiht seinen Argumenten eine unvergleichliche Präzision und erzeugt einen literarisch-poetischen Effekt, der den Moment der Entmystifizierung hervorhebt, also jenen Moment, in dem eine Wahrheit zum ersten Mal enthüllt wird und sich ihre wissenschaftliche Reichweite potenziert, ohne jedoch ihre Aussagekraft zu beeinträchtigen. Schwarz zufolge ist es seine klare Absicht, außersprachliche Spannungen auf den Text zu übertragen:

> Die interessantesten dialektischen Schriftsteller – und hier denke ich an Marx und Adorno, an Sartre und Benjamin – entwickelten eine Art Disziplin, die in Folgendem besteht: Jeder Satz muss auf irgendeine Weise in sich bereits das Gegenteil dessen enthalten, was behandelt wird, und die Begrifflichkeiten des Widerspruchs stecken im Satz, sodass man auf gewisse Weise im Stil den Widerspruch verinnerlicht, den es zu beschreiben gilt. [...] Es ist notwendig, das richtige Wort zu finden für die Funktion, die diese in einem bestimmten Kontext einnimmt, es ist nötig, den Begriff genau darzustellen. Und das wird zu einer Disziplin, die von Satz zu Satz funktioniert, und in gewisser Weise versucht man mit dieser Methodik die Gewaltsamkeit des objektiven Problems in das Schreiben zu übertragen. Die Kraft des dialektischen Schreibens besteht darin, dass es die Schrift, die Syntax, die Ausführung der Gewalt ihres praktischen, ihres äußeren Objekts selbst in sich trägt. [...] Innerhalb meiner Möglichkeiten versuchte ich, durch diese Schule zu gehen. Einerseits gehört zu dieser Denkweise und deren Ausführung ein stark strukturiertes Objekt, ein stark strukturiertes logisches Argument, andererseits die Tatsachen des Gelebten, so wie es sich im Alltag zeigt.[96]

In einer Debatte über das Buch *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus* im Jahr 1991 meint ein Diskutant, dass Schwarz' Werk ein „außerordentlicher Fortschritt aus der Sicht der brasilianischen kritischen Sprache" sei.[97] Bei derselben Gelegenheit nimmt ein anderer Redner Schwarz' Stil unter die Lupe und entdeckt eine „Art fast poetische[r] Erschöpfung ganzer semantischer Felder. [...] Es ist eine Art krudes Prosa-Gedicht, das in seinen Text eingebettet ist, ein schnelles Prosa-Gedicht gegen sich selbst, antipoetisch".[98] Dieses stilistische Geheimnis hängt nicht nur mit der Frage der doppelten Zugehörigkeit zusammen, die Schwarz' Mehrsprachigkeit hervorruft. In Schwarz' Fall konnte das literarische Schreiben nicht an den sozialen

---

96 Schwarz, Roberto. „Machado de Assis: um debate", S. 96–98.

97 Die Aussage stammt von Davi Arrigucci Jr. Siehe Schwarz, Roberto. „Machado de Assis: um debate", S. 92.

98 Die Aussage stammt von José Antônio Pasta Jr. Siehe Schwarz, Roberto. „Machado de Assis: um debate", S. 93.

Spannungen vorbeigehen. Seine Aussagen über die literarische Sprache gelten gleichermaßen der kritischen Sprache – und ihm selbst:

> [...] Die Frage nach der Rückständigkeit wird realer, wenn man an die Sprache denkt. Diese ist selbst ein soziales Verhältnis, das mit anderen lokalen wie globalen Verhältnissen wie dem der Kraft, der Ausbeutung, der Arbeit, des Prestiges etc. verknüpft ist, und deren Antagonismen sich in ihr in Form von unterschiedlichen Bedeutungen einlagern. Das ist das schwierige Terrain, auf dem ein Schreiben, das wahrhaftig sein möchte, sein politisches und moralisches Urteilsvermögen offenbaren muss. Dahingegen sucht das pasteurisierte Schreiben über die Antagonismen hinauszugehen, um den Eindruck einer Welt unter Kontrolle zu schaffen.[99]

In der Übersetzung von *Ein Meister an der Peripherie des Kapitalismus* macht Melanie Strasser die sprachlichen Spannungen, die Schwarz' dialektischem Schreiben zugrunde liegen, auf Deutsch zugänglich. Ohne es durch Unterbrechungen des syntaktischen Rhythmus aufzulösen, wird die Leserschaft dazu eingeladen, sich nicht nur auf das Gesagte, sondern auch auf die Art und Weise, wie es gesagt wird, zu konzentrieren. Die Herausforderungen der Lektüre stellen sich also auch für das deutschsprachige Publikum auf beiden Ebenen, Form und Inhalt. Die Kraft des Widerspruchs, der sowohl Machados Text als auch die Welt und die brasilianische Realität kennzeichnet, wird durch die Konfrontation der beiden Sprachen – Portugiesisch als Ausgangssprache und Deutsch als Zielsprache – potenziert. Die Aura des Originals ist vor allem in Schwarz' zentralem Begriff, der „Volubilität", präsent, denn Melanie Strassers Wahl des lateinischen Terminus verweist unmittelbar auf das portugiesische Original, *volubilidade*. Somit ist die deutsche Übersetzung auch ein Meilenstein in der Überwindung der Isolation, zu der die portugiesischsprachige Literaturtheorie im aktuellen akademischen Diskurs verurteilt ist.

Quellen

Adorno, Theodor W. „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman". *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 41–48.

Anderson, Perry. „Lula's Brazil". London Review of Books. 33.7 (31.03.2011). Verfügbar unter: https://www.lrb.co.uk/the-paper/v33/n07/perry-anderson/lula-s-brazil (Abgerufen am 15.05.2023).

Arantes, Paulo. „Dual porém combinado". *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira* [1992]. São Paulo: 2021, ePUB, Open Access.

---

99 Schwarz, Roberto. „Sequências brasileiras" [1999]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 184.

Assis, Joaquim Maria Machado de. *Der Irrenarzt*. Übers. Curt Meyer-Clason. Frankfurtam Main: Suhrkamp, 1978.

Barck, Karlheinz. „Fünf Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris“. *Zeitschrift für Germanistik* 9.6 (Dez. 1988): 688–694.

Barck, Karlheinz. „Walter Benjamin and Erich Auerbach: Fragments of a Correspondence“. Übers. Anthony Reynolds. *Diacritics* (Autumn/ Winter 1992): 22. 3/4: 81–83.

Barthes, Roland. „L’effet de réel“. *Communications* 11 (1968): 84–89.

Candido, Antonio. „An Outline of Machado de Assis“. *Antonio Candido: On Literature and Society*. Hg. Howard S. Becker. Princeton: Princeton University Press, 1995, S. 104–118.

Candido, Antonio. „Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento). *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, S. 13–25.

Candido, Antonio. „Dialektik des *Malandro*“. *Literatur und Gesellschaft*. Übers. Marcel Vejmelka, Hg. Ligia Chiappini. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005. S. 136–137.

Candido, Antonio. „Literatura brasileira I e II“. *Folha da Manhã*, 18.03.1943, S. 5 und „Notas de crítica literária“. *Literatura e Sociedade* 5 (2000): 167–247.

Candido, Antonio. „Prefácio à 3ª edição“ [1972]. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, S. 9–10.

Candido, Antonio. „Sobre Roberto Schwarz“. *Um crítico na periferia do capitalismo. Reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. Hg. Maria Elisa Cevasco und Milton Ohata. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, S. 13–17.

Candido, Antonio. „Uma palavra instável“ [1985]. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, São Paulo: Duas Cidades, 2004, 4. Auflage, S. 215–225.

Candido, Antonio. *Conversa Cortada. A Correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama*. Hg. Pablo Rocca. São Paulo: Edusp, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2018.

Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira* [1959]. São Paulo: Todavia, 2023.

Cardinali, Claudio. „Notas sobre Rainha Lira“. *Remate de Males* 42.2 (2022): 608–618.

Catalani, Felipe. „O nada na acepção brasileira do termo“. *Margem Esquerda* 40 (2023): 49–54.

Ferreira, Jorge; Reis, Daniel Aarão. *Revolução e democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Helgesson, Stefan. „‚Literature‘, Theory from the South and the Case of the São Paulo School“. *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 5.2 (Apr. 2018): 141–157.

Marx, Karl. *Das Kapital*. *Karl Marx/ Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Berlin: Dietz, Bd. 23, 2013 [1962].

Napolitano, Marcos. „The Brazilian Military Regime, 1964–1985“. *Oxford Research Encyclopedias. Latin American History*. 2018. Verfügbar unter: https://oxfordre.com/latinamericanhistory/display/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-413?rskey=zt5FeY&result=1 (Abgerufen am 15.05.2023).

Santos, Maurício Reimberg dos. *A crítica de Roberto Schwarz (1958-1968): um percurso atravessado pelo golpe de 1964*. Dissertation. Universidade de São Paulo, 2019.

Schwarz, Roberto. „Antonio Candido 1918–2017“. *New Left Review*. 107 (Sept./Okt. 2017): 47–54.

Schwarz, Roberto. „*Ao vencedor as batatas* 30 anos: crítica da cultura e processo social“ [2007]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 223–251.

Schwarz, Roberto. „Braço de ferro sobre Lukács“ [1994]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 117–154.

Schwarz, Roberto. „Brazilian Culture: Nationalism by Elimination“ [1986]. *Misplaced Ideas and Other Essays*. Hg. und Übersetzt von Linda Briggs. London: Verso, 1992, S. 1–18.

Schwarz, Roberto. „Competing Readings in World Literature“. *New Left Review*. 48 (Nov./Dez. 2007): 85–107.

Schwarz, Roberto. „Cultura e política 1964–1969“. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, S. 61–92.
Schwarz, Roberto. „Cultura e política agora“ [2019]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 327–331.
Schwarz, Roberto. „Cultura e politica in Brasile“. *Angelus Novus* 23 (1972).
Schwarz, Roberto. „Cultura y política en Brasil, 1964–1969“. *Casa de Las Americas* (Jul/Ago 1970).
Schwarz, Roberto. „Culture and Politics in Brazil 1964–1969“. *Misplaced Ideas*. Übers. und Hg. John Gledson. London, New York: Verso, 1992, S. 126–159.
Schwarz, Roberto. „Degradação da desigualdade“ [2008]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 259–263.
Schwarz, Roberto. „Dépendance nationale, déplacement d’idéologies, littérature“. *L’Homme et la Societé* 26 (1972): 99–110.
Schwarz, Roberto. „Dependencia nacional, desplazamiento de ideologias, literatura“. *Casa de las Americas* 81 (Nov./Dez. 1973).
Schwarz, Roberto. „Deplatzierte Ideen“. Übers. Jobst Welge. *Lateinamerikanische Kulturtheorien: Grundlagentexte*. Hg. Isabel Exner und Gudrun Rath. Konstanz: Konstanz University Press, 2015, S. 153–168.
Schwarz, Roberto. „Dimensão estética da realidade, dimensão real da forma artística“ [1997]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 155–167.
Schwarz, Roberto. „Duas notas sobre Machado de Assis“. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, S. 165–178.
Schwarz, Roberto. „Encontros com a civilização brasileira“ [1979]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 27–47.
Schwarz, Roberto. „Interview mit Fabio Mascaro Querido“. *Revista Margem Esquerda* (2023): 11–34.
Schwarz, Roberto. „Leituras em competição“ [2006]. *Martinha x Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
Schwarz, Roberto. „Machado de Assis: um debate“ [1991]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 63–102.
Schwarz, Roberto. „Memorial acadêmico“. *Literatura e Sociedade* 33 (Jan/Jun 2021): 188–198.
Schwarz, Roberto. „O Diretor do Museu Segall“ [2017]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 404–406.
Schwarz, Roberto. „Objective Form: Reflections on the Dialectic of Roguery“. Übers. John Gledson. *Two Girls and Other Essays*. Hg. Francis Mulhern. London: Verso, 2012, S. 10–32.
Schwarz, Roberto. „Peripécias de um doutoramento“ [1976]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 425–439.
Schwarz, Roberto. „Pressupostos, salvo engano, da ‚Dialética da malandragem‘“. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, S. 129–155.
Schwarz, Roberto. „Que horas são?“ [1987]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 48–58.
Schwarz, Roberto. „Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964–1969“. *Revue Les Temps Modernes* 288 (Jul. 1970): 37–73.
Schwarz, Roberto. „Retrato de grupo“ [2009]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 270–299.
Schwarz, Roberto. „Sequências brasileiras“ [1999]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 184.
Schwarz, Roberto. „Um retratista da nossa classe dominante“ [1990]. *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019, S. 59–62.
Schwarz, Roberto. „Um seminário de Marx“. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, S. 86–105.
Schwarz, Roberto. *A lata de lixo da história* [1977]. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Schwarz, Roberto. *A Master on the Periphery of Capitalism. Machado de Assis*. Übers. John Gledson. Durham, London: Duke University Press, 2001.
Schwarz, Roberto. *To the Victor, the Potatoes!* Übers. und Hg. Ronald W. Souza. Leiden: Brill, 2019.
Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 1990.
Silva, Eduardo Soares Neves. „Schwarz-Adorno: Unbekannt verzogen – endereço desconhecido. Apresentação de uma correspondência“. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 74 (Dez. 2019): 330–344.
Varela, María do Mar Castro; Dhawan, Nikita. *Postkoloniale Theorie*. *Eine kritische Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2015.
Vigneron, Victor Santos. „Junho, o direito à fala“. *Margem Esquerda* 40 (2023): 55–59.
Waizbort, Leopoldo. „Desiguais porém combinados“. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, S. 11–84.
Werneck, Humberto. „Roberto Schwarz: um intelectual com as ideias no lugar“. *Jornal do Brasil*, 29.12.1990, S. 6–10.

Vorwort

Worin besteht die Kraft der Romane von Machado de Assis am Höhepunkt seines Schaffens? Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Originalität ihrer Form und der spezifischen Verfasstheit der brasilianischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert? Wie lässt sich das immense Gefälle zwischen seinen *Postumen Memoiren des Brás Cubas*[1] und der vorausgegangenen brasilianischen Literatur – darunter Machado de Assis' eigenes Frühwerk – erklären? Anders gesagt, welche Veränderungen haben bewirkt, dass ein provinzielles kulturelles Universum, bar jeder Glaubwürdigkeit und spürbar aus zweiter Hand, die höchste Stufe der zeitgenössischen Literatur erreichte? Es sind diese Fragen, auf die das vorliegende Buch Antwort zu geben sucht.

In einem berühmten Wort, das ihm als Programm seines Schaffens dienen sollte, bezeichnete Machado den Schriftsteller als „Menschen seiner Zeit und seines Landes, auch wenn er sich zeitlich und räumlich abgelegenen Themen widmet". Damit suchte der Kritiker den Brasilianern das Recht auf universale Sujets einzuräumen – im Gegensatz zu jenem Standpunkt, „der den nationalen Geist allein in Werken anerkennt, die sich mit lokalen Themen befassen." Man könnte auch sagen, er berief sich auf das Beste des romantischen Erbes – den Sinn für Historizität – gegen das zeitgeistige Bündnis von Pittoreskem und Patriotismus, das sich schon damals als Gefängnis für das Denken erwies. Insofern ist die Brasilianität, um die es Machado zu tun war und die er in seiner zweiten Schaffensperiode verwirklichen würde – eine „innerliche, andersartige und bessere als eine rein oberflächliche"[2] –, eine Brasilianität jedoch, die nicht ohne weiteres in Worte zu fassen ist.

Von seinen Zeitgenossen blieb deren Existenz nicht unbemerkt, wie eine dreißig Tage nach Machados Tod veröffentlichte Erinnerung von José Veríssimo bezeugt: „Nach der Lektüre von *Brás Cubas* begann ich zu verstehen, dass man auch dann ein

1 Von Machado de Assis' Roman *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, erstmals 1880 in der Zeitschrift *Revista Brasileira* und im Jahr darauf in Buchform erschienen, liegen zwei Übersetzungen ins Deutsche vor: Die erste, von Wolfgang Kayser, erschien 1950 bei Manesse in Zürich unter dem Titel *Die nachträglichen Memoiren des Bras Cubas* (Neuausgabe 2004); die zweite stammt von Erhard Engler und erschien 1967 zunächst bei Rütten & Loening in Berlin und 1979 bei Suhrkamp in Frankfurt am Main unter dem Titel *Postume Erinnerungen des Brás Cubas*. – Hier entschied sich die Übersetzerin für den Titel *Postume Memoiren des Brás Cubas*, um bereits im Titel anzuzeigen, dass die Hauptfigur tot ist (was aus „nachträglich" nicht abzuleiten ist), und dass er seine Erinnerungen in Form von Memoiren schriftlich festgehalten hat. Die nachfolgenden Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, von der Übersetzerin. (Anm. L. R. G.)

2 Assis, Joaquim Maria Machado de. „Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade" [„Notiz zur aktuellen brasilianischen Literatur: Der nationale Instinkt"] [1873]. *Obra completa*, Bd. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, S. 1206.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-001

großer brasilianischer Autor sein kann, wenn man nicht über Indios, Caipiras oder das Hinterland schreibt".[3] Wie also lässt sich diese *brasilidade*, die äußerlicher Merkmale entbehrt, überhaupt erklären, ohne sich ins Fahrwasser des Unaussprechlichen zu begeben? Veríssimo löste das Problem, indem er konstatierte, Machado sei als einzig universeller zugleich der nationalste unter den brasilianischen Autoren. Ein Gedanke, den man vielfach aufnahm, bis er zu einem Gemeinplatz wurde, der – seiner Richtigkeit unbeschadet – das Denken eher hindert als befördert.

Gleichwohl ist es nötig, daran festzuhalten. Die Figur des Autors, der durchdrungen ist von seiner Zeit und seinem Land, selbst wenn er ferne Themen behandelt, ist programmatisch. Besonderes Interesse kommt ihr in den *Postumen Memoiren* zu, weil sie darin – wenngleich unkenntliche – Gestalt annimmt. Denn es gibt nichts, weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft, weder im Jenseits noch unter der Sonne, was den Erzähler der *Memoiren* nicht zum Sprechen anregt, und stets spricht er wie ein Brasilianer seiner Zeit. Die große Vielfalt an behandelten Themen ist unschwer zu erkennen. Die nationale Grundierung hingegen ist weniger offensichtlich, und diese gilt es herauszuarbeiten. Einerseits muss sie wegen ihrer Konstanz und relativen Indifferenz dem Inhalt gegenüber als eine Form beschrieben werden. Andererseits kann eine solche Beschreibung nicht – nach Art formalistischer Analysen – auf dieser Ebene verharren. Schließlich ist davon auszugehen, dass das erwähnte Verfahren die Parameter der nationalen Wirklichkeit in sich trägt; werden diese nicht durch die Kritik identifiziert und analysiert, bleibt das Eigentliche ihrer Bemühungen im Dunkeln.

Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass es ein gewisser systematischer Perspektivenwechsel ist, der Machados narrative Formel ausmacht, ein eigentümliches Spiel der Standpunkte, angestoßen vom Getriebe der brasilianischen Gesellschaft selbst. Das literarische Dispositiv erfasst und dramatisiert die Struktur des Landes, und diese wird transformiert in die Regel der Schrift. In der Tat ist Machados Erzählkunst insofern außergewöhnlich, als die bloße Bewegung seiner Prosa ein komplexes gesellschaftsgeschichtliches Schauspiel von höchstem Interesse darstellt, in dem das eigentliche Thema nicht im Vordergrund steht. In dieser Hinsicht sind Vergleiche mit der Prosa eines Chateaubriand, Henry James, Marcel Proust oder Thomas Mann durchaus angebracht.

Allerdings besteht eine scharfe Dissonanz zwischen dem erbaulichen Ton in Machados Essay über „Den nationalen Instinkt" und der verwegenen Atmosphäre, die den Anstoß zu den *Postumen Memoiren* gibt. Indem Machado die von ihm

3 Zitiert nach Magalhães Júnior, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*, Bd. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, S. 376.

beobachteten sozialen Verhältnisse auf den Stil übertrug, das heißt, sein Land und seine Zeit verinnerlichte, zeichnete er das reale Bild einer erschreckend gespaltenen Gesellschaft – in einer sehr spezifischen, schier unaussprechlichen Lage – als Antipode zum romantischen Vaterland. Der „Mensch seiner Zeit und seines Landes“ war nicht länger ein Ideal, er wurde zum *Problem*.

In Bezug auf die besonderen Schwierigkeiten bei der Lektüre Baudelaires hält Walter Benjamin fest, dass seine Dichtung absolut nicht gealtert sei – nicht weil sie jung sei, sondern weil die Umstände, die sie verschweigt, die jedoch ihre Stimme und ihre Figuren bilden, nach wie vor gegenwärtig seien. Das lasse die *Blumen des Bösen* (1857) nicht weniger virulent und schwierig erscheinen als zur Zeit ihrer Entstehung. Ein Jahrhundert war vergangen – Benjamins Aufzeichnungen stammen von 1938 – und noch immer hatte sich die Ruhe der historischen Distanz nicht eingestellt.[4] Ich hoffe, meine Leserschaft davon überzeugen zu können, dass für Machado Ähnliches gilt. Die Kühnheit seiner literarischen Form, in der ein klarer Blick auf die Gesellschaft mit narrativer Unverfrorenheit und der Irreführung des Lesers zusammenspielt, resultiert aus den drastischen Bedingungen der Klassenherrschaft in Brasilien: Durch einen kalkulierten Kunstgriff nimmt der Autor eine unhaltbare Position ein, *die indes allgemein akzeptiert* wird. Allen Veränderungen zum Trotz bestehen jene Herrschaftsverhältnisse mehr als ein Jahrhundert danach in substanziellem Maße fort, begleitet von dem damit korrelierenden Gefühl von Normalität, was die kollektive Verblendung der Leserschaft erklären mag, die Machados Roman, heute aktueller und eigenwilliger denn je, weiterhin verwirrt.

Der erste Teil dieser Studie erschien 1977 separat unter dem Titel *Ao vencedor as batatas*.[5] Obgleich ein Buch die Fortsetzung des anderen ist, war es mein Bemühen, sie so zu schreiben, dass beiden Eigenständigkeit zukommt. Dennoch bin ich davon überzeugt, dass es – falls zumutbar – gewinnbringend ist, sie zusammen zu lesen.

Die Idee einer möglichen Korrespondenz zwischen Machados Stil und den Besonderheiten der brasilianischen Gesellschaft, eine der Sklavenhalter und der

---

4 Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire, ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Gesammelte Schriften*, Bd. I-2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 672 und *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Bd. V-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 425. Für eine hervorragende Auseinandersetzung mit dem Thema siehe Oehler, Dolf. *Ein Höllensturz der Alten Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

5 *To the Victor, the Potatoes!* Übers. und Hg. Ronald W. Souza. Leiden: Brill, 2019. Bei dem Titel – wörtlich übersetzt „Dem Sieger die Kartoffeln“ – handelt sich um ein berühmtes Zitat aus Machado de Assis’ Roman *Quincas Borba* (1891), mit dem die Quintessenz der Philosophie von dessen ‚Humanitismus‘ beschrieben wird. (Anm. L. R. G.)

Bourgeoisie zugleich, kam mir kurz vor 1964.[6] Dieser Gedanke ist getragen von der Auseinandersetzung mit der Dialektik, die zu jener Zeit vorherrschte, ehe die abrupte Kehrtwende einsetzte. Die Analyse der gesellschaftlichen Bedingungen verdankt sich einem Denken, das die Generation meiner Professoren und Professorinnen an der Universität von São Paulo entwickelte, insbesondere jene Gruppe, die im Hinblick auf das Verständnis von Brasilien gemeinsam *Das Kapital* studierte. Die Gruppe war zu der kühnen Schlussfolgerung gelangt, dass die klassischen Merkmale der Rückständigkeit Brasiliens nicht als archaische Überbleibsel zu erachten seien, sondern als integraler Bestandteil der Reproduktion der modernen Gesellschaft, anders gesagt, als Indiz einer perversen Form des Fortschritts. Für jemanden aus Kulturgeschichte oder Kunstkritik in einem Land wie Brasilien, einer ehemaligen Kolonie, enthält eine solche These ein bemerkenswertes Potential von Stimulierung und Deprovinzialisierung, da sie erlaubt, auf polemische Weise ein Vielfaches dessen in die internationale Gegenwart einzuschreiben, was uns von dieser auszuschließen und zur Bedeutungslosigkeit zu verurteilen schien. – Praktisch alles, was hier geschrieben steht, wurde im Lauf der Jahre mit Freunden und Studierenden diskutiert, denen ich von Herzen danke. Ein besonderer Dank gebührt Antonio Candido, dessen Bücher und Positionen mich so sehr geprägt haben, dass Fußnoten es nicht widerspiegeln könnten. Meine Arbeit wäre ebenso undenkbar ohne die – widersprüchliche – Tradition von Lukács, Benjamin, Brecht und Adorno, sowie ohne die Inspiration durch Marx.

Mir wurde das Glück zuteil, mich 1977–1978 als Stipendiat der Guggenheim Memorial Foundation und 1980–1981 als Mitglied des Institute for Advanced Study in Princeton zwei Jahre lang ausschließlich Machado de Assis widmen zu können. Auch ohne die Kameradschaft meiner Kolleginen und Kollegen und am Institut für Literaturtheorie der Universität Campinas, die mir zweimal ein freies Semester ermöglichten, hätte dieses Buch nicht fertiggestellt werden können. Ihnen allen gilt mein Dank.

Roberto Schwarz

6 Am 31. März 1964 putschte das Militär in Brasilien. Es war der Beginn einer Diktatur, die bis 1985 andauern sollte und unter der vor allem linke Intellektuelle Repressionen ausgesetzt waren. (Anm. L. R. G.)

I Die Unverschämtheit einer Klasse

1 Einleitende Bemerkungen

Der Beginn der *Postumen Memoiren des Brás Cubas* (1880) ist dominiert von Schrillheit, zahlreichen Finten, einem generellen Heischen nach Aufmerksamkeit. Sein Ton ist einer des bewussten Übergriffs, angefangen beim widersinnigen Titel, da Tote bekanntlich nicht schreiben. Die wehmütige Widmung in Form eines Epitaphs – „Dem Wurm, der als Erster im kalten Fleisch meines toten Leibes gewühlt hat" – stellt eine weitere Ungehörigkeit dar. Dasselbe gilt für die penetrante Art, auf die eingangs der Leser, sollte ihm das Buch nicht gefallen, herausgefordert wird: „[...] ich entlohne dich mit einem Fingerschnipser, und Adieu". Und was soll man zum Vergleich zwischen den *Memoiren* und dem *Pentateuch* sagen, der subtil zugunsten Ersterer ausfällt, die für ihre Originalität gepriesen werden? Kurzum, der Roman ist ein Spektakel der Unverschämtheit, in dem eine Provokation auf die andere folgt, vom kleinen Scherz bis hin zur Schändung.

Der konstante Rückgriff auf den Affront, ohne den die *Memoiren* ihren speziellen Rhythmus einbüßen würden, fungiert als narratives Mittel. Immer wieder drängt sich der Erzähler in die Szene und ‚stört' den Verlauf des Romans. Diese Einmischungen, die immer eine Regel verletzen, zählen zu Machados auffälligsten und bekanntesten Stilmitteln. Die Kritik meinte darin einen Charakterzug des Autors zu erkennen, ein erzählerisches Manko, eine geistige Überlegenheit, eine Anleihe aus der englischen Literatur, eine Metasprache – nichts davon ist falsch. Im vorliegenden Essay werden sie als Form betrachtet, und zwar im doppelten Sinn als a) Regel für die Komposition der Erzählung und b) als Stilisierung des Gebarens, das der herrschenden Klasse Brasiliens eigen ist.

In Machados Roman gibt es kaum einen Satz, der nicht mit einer zweiten Bedeutung unterlegt wäre, der nicht den Anspruch erheben würde, geistreich zu sein. Es ist eine minutiöse Prosa, stets bedacht auf unmittelbare Wirkung. Das bindet den Leser an Einzelheiten und erschwert es, sich einen Überblick zu verschaffen. Infolgedessen sowie aufgrund der Kampagne des Erzählers, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, tritt die Komposition des Gesamtbildes kaum hervor. Doch es gibt sie, und wahrt man eine gewisse Distanz, legt sie den Blick auf die Umrisse einer sozialen Struktur frei. Mit ihnen erhält der oberflächliche Glanz des Witzes eine Tiefendimension, sie verleihen dem Roman seine Integrität. Diese untergründige Einheit, die sich gleichwohl schwer definieren lässt, ist eines der Geheimnisse von Machados Werk. Im Zuge einer näheren Bestimmung folgt der Versuch einer Interpretation, die mitten hinein in die Verhältnisse der brasilianischen Gesellschaft führen wird.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-002

> Kapitel I: Todesanzeige des Autors
>
> Eine Zeitlang zögerte ich, ob ich diese Memoiren mit dem Anfang oder mit dem Ende eröffnen sollte, ob ich also meine Geburt oder meinen Tod an die erste Stelle setzen sollte. Zugegeben, für gewöhnlich beginnt man bei der Geburt, doch zwei Überlegungen haben mich bewogen, eine andere Methode zu wählen: Zunächst bin ich nämlich kein toter Autor, sondern ein Toter, der zum Autor geworden ist, dem die Bahre zu einer neuen Wiege wurde. Zweitens würde dadurch meinem Schreiben mehr Eleganz und Originalität zuteil. Auch Moses erzählte von seinem eigenen Tod, stellte diesen aber nicht an den Anfang, sondern ans Ende: Das unterscheidet dieses Buch radikal vom Pentateuch.
>
> So viel dazu. Ich verschied also an einem Freitag um zwei Uhr nachmittags im Monat August des Jahres 1869 auf meinem schönen kleinen Landsitz in Catumbi. Ich war etwa vierundsechzig Jahre alt, stramm und wohlhabend, Junggeselle, besaß ein Vermögen von rund 300 *contos* und wurde von elf Freunden zum Friedhof geleitet. Elf Freunde! In Wahrheit gab es weder Briefe noch Todesanzeigen. Zudem regnete es. [...][7]

Es ist eine in ihrem Übermut furiose Eröffnung, in der das Unmögliche in der ersten Person zum Ausdruck kommt. Klar scheint, dass die Perspektive eines zum Autor gewordenen Toten, anders als die eines verstorbenen Autors – ein bewusster Kalauer – die realistische Darstellung, obgleich sie diese missachtet, nicht desavouiert. Vielmehr bestätigt sie diesen Realismus, ohne den sie schließlich weder originell noch witzig wäre. Es geht Brás Cubas nicht darum, eine andere Welt zu bejahen, sondern darum, unsere Welt, die auch die seine ist, zu schmähen, und uns hierfür in seine Impertinenz hineinzuziehen. Ein ‚infamer' und methodischer Humor, eine Art Kuriositätenkabinett, das auf den ersten Blick ermüdend erscheint, und bei dem es sich dennoch, wie zu zeigen sein wird, um einen kapitalen Fund handelt.

In anderen Worten, es handelt sich um einen *freiwillig importunen und unglaubwürdigen Erzähler*. Was ist etwa von seinen Zweifeln („Eine Zeitlang zögerte ich") zu halten, von den logischen Überlegungen bezüglich der Wahl zwischen unterschiedlichen Methoden, die der Tote zur Schau stellt? Abstrakt gesehen, was Thema und Ton angeht, könnte es sich um die Sorgen eines aufgeklärten Herrn handeln. Im Kontext sind sie genauso unecht wie der Status des falschen Toten, der sie so unverschämt macht. Es sind Posen, die weder auf Täuschung abzielen noch etwas verbergen wollen. Es geht also nicht darum, ihnen Glauben zu schenken, ihrer Wahrheit oder Kohärenz nachzugehen, sondern ihre Unverfrorenheit und die Virtuosität, mit der sie gehandhabt werden, zu bewundern. Stets schlüpft Brás Cubas in die Gestalt des modernen *Gentleman*, um sie im nächsten Augenblick zu entwerten, sie abermals anzunehmen und auf diese Weise die Sprunghaftigkeit zu gestalten, die im Lauf des Romans zur Norm wird. Es ist, als ob das

7 Assis, Joaquim Maria Machado de. *Postume Memoiren des Brás Cubas*. Kap. I. Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von M. S.

aufgeklärte Gebaren gleichermaßen Achtung wie Spott verdiene, als ob es in einem Moment als unabdingbare Norm erscheine und im nächsten als blödsinniges Hindernis – eine Komplementarität, an der sich eine bestimmte Seinsweise abzeichnet.

Auch die Prosa ist geprägt von einer Art Falsett. Der Ton der ersten Zeilen ist steif: „Eine Zeitlang zögerte ich", „Zugegeben, für gewöhnlich", „eine andere Methode wählen". Dasselbe gilt für die rhetorischen Fähigkeiten des Toten, die gewissermaßen kursiv gesetzt sind in ihrer geschniegelten Syntax und vor allem in ihrer antithetischen Konstruktion: *Anfang* und *Ende*, *Geburt* und *Tod*, *gewöhnlich* und *anders*, *Wiege* und *Bahre* etc. Dahinter steckt die deutliche Absicht, Überlegenheit zu demonstrieren, wenngleich diese nicht zu trennen ist von der Komik der Erzählsituation. Die Art, wie die Sprache eingesetzt wird, verknüpft das Prestige mit dessen Verlust; stets treten diese zusammen auf, während hinter ihnen der Erzähler in einem doppelten Triumph erstrahlt, einmal, wenn er seine rhetorischen Verdienste herausstreicht, und noch einmal, wenn er sich über ihren aberwitzigen Charakter lustig macht. Es ist keine Frage, dass der Diskurs und die Ambiguitäten dem Toten zukommen, und dass sie, falls man das so sagen kann, ihn als Individuum ausweisen; jedoch erschöpft sich ihre Bedeutung nicht darin, denn die Eloquenz ist ganz auf soziale Vorrechte ausgerichtet, was dem Text die Dimension und den Beigeschmack einer Klassengesellschaft verleiht.[8]

Bis hierher ist die Satire noch mild, räumt der Leser doch ohne weiteres ein, dass der prätentiöse Gebrauch der offiziellen Kultur und ihrer aufgeklärten Insignien (*Zögern, Voraussetzen, Abwägen, Methoden*) amüsant ist. Zudem birgt sie keine Überraschungen, da die Stimme aus dem Jenseits automatisch allem den Anstrich der Parodie gibt. Der letzte Satz aus der zitieren Passage jedoch ist ein Paukenschlag, der dem letztlich lauen Humor ein Ende bereitet: „Auch Moses erzählte von seinem eigenen Tod, stellte diesen aber nicht an den Beginn, sondern ans Ende: Das unterscheidet dieses Buch radikal vom Pentateuch". Indem Brás Cubas an genau diesem Punkt den Unterschied zwischen seinem Werk und der Bibel ausmacht – so als wären sie in anderer Hinsicht vergleichbar –, wird deutlich, dass sich seine spöttische Grundhaltung nicht auf metaphysisches Geplänkel, auf Spielereien mit der Wirklichkeitstreue und literarischen Konventionen beschränken wird. Sein Gemüt schreckt nicht vor drastisch „schlechtem Geschmack" zurück, sondern erfüllt sich vielmehr in Beleidigung und Profanierung.

8 „Machado ist ein Autor, dessen stark rhetorischer Aspekt seines Stils die mimetische Energie der Sprache und ihre Kraft, die konkrete Vielfalt des Lebens zu imitieren, zu fingieren (Fiktion), nicht beschädigt, sondern sie *verstärkt*." Merquior, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, S. 174.

Die Analogie zur Heiligen Schrift ist keineswegs Anmaßung, sondern Ergebnis eines anderen, viel schwerer einzugestehenden Gefühls: einer bösartigen Genugtuung, die sich von Demütigung und Verhöhnung sowie von der Ankündigung nährt, dass die Frechheiten des Erzählers vor nichts haltmachen werden, dass kein Stein auf dem anderen bleiben wird – ein Zeichen seiner Überlegenheit oder Unterlegenheit, man weiß es nicht genau. Der Kontrast zwischen dieser Provokation und den vorangehenden ist auffällig, denn es ist eine Sache, den literarischen Anstand herabzuwürdigen und dabei auf die Komplizenschaft der Leser und Leserinnen zu zählen – eine böswillige Komplizenschaft, da auch Brás Cubas zum Gegenstand ihres Gelächters wird –, und eine ganz andere, in einem Nebensatz die Heilige Schrift zu banalisieren. Im zweiten Fall geht es darum, alle Grenzen zu überschreiten. Die literarische Wirkung ergibt sich dabei weder aus den Witzen noch aus der Profanierung, sondern aus der unmittelbaren Intimität, die sich zwischen den beiden dort auftut, wo sie einander folgen. Indem der Erzähler ihre Differenz übergeht, legt er bloß, was die anfänglichen Provokationen nur andeuteten, nämlich den Wunsch nach Affront und Zerstörung, den die frivole Diktion entweder abmildert oder verstärkt. Dieser unvermutete Übergang vom Humor zur Aggression, der erste einer langen Serie, stellt eine Schlüsselbewegung in den *Memoiren* dar, die auf allen Ebenen auftaucht, als Thema, als Erzählrhythmus, als Schrulligkeit der Diktion etc. Die nachfolgende Interpretation wird zeigen, dass sie auch in stärker entwickelten Formen zu finden sein wird. Vorläufig gilt es zu wiederholen, dass sie Bloßlegung und Höhepunkt dessen ist, was sich in den Freiheiten verbirgt, die sich der Erzähler beständig gegenüber den Normen herausnimmt – seien diese literarisch oder nicht. Der stete Übergriff um seiner selbst willen, der die vorherrschende Materie der *Memoiren* abgibt – eine Materie, die sich in Folge noch konkretisieren wird –, birgt in seinen unvermittelten Zuspitzungen, in denen der subjektive Frevel des Erzählers vollständig zur Geltung kommt, ein Moment der Wahrheit.

Es wird den Lesern und Leserinnen nicht entgangen sein, dass Brás Cubas in dem zitierten Auszug mit jedem Satz ein anderes Gesicht zeigt. Der Charakter, der in der ersten Zeile zum Ausdruck kommt, im Zögern, auf welche Art er seine Memoiren verfassen soll, ist ein anderer als jener im Anschluss daran, als er verspricht – als wäre es nichts – die Umstände seines eigenen Todes zu erhellen. Dieser wiederum ist ein anderer als jener, der vom Gewöhnlichen abzuweichen bemüht ist, als jener, der Vergnügen am Paradoxon des toten Autors findet, als jener, der sich mit Eleganz und Originalität und also mit der Mode befasst; und dieser ist abermals ein anderer als der, der über das *Pentateuch* witzelt. Es gibt kaum Übergänge in diesem Staffellauf der Posen, einer Übung in Volubilität; die literarische Wirkung beruht auf Verve und Frequenz der Kontraste. Zudem verleiht die gepflegte Prosa – auch diese eine Pose – den Sprüngen, Manövern und

Transformationen des Erzählers einen Firnis von Ehrbarkeit, der seine schreiende Insolenz verschleiert und zugleich seinen sozialen Typus unterstreicht, was eine komische Disproportionalität erzeugt. In jedem Fall ist es eine Gangart, die auf Schritt und Tritt kalkulierte Effekte beinhaltet, und eine Prosa, die den Eindruck erweckt, als wäre sie vor dem Spiegel geschrieben. Um die für diesen Rhythmus gebotene Unvorhersehbarkeit zu gewährleisten, müssen die Personifizierungen im Laufe eines Satzes auftreten und einander ergänzen, mit einem Auge auf die vorangegangene, dem anderen auf die nachfolgende, einem dritten Auge auf den Leser. Es besteht kein Zweifel, dass diese exhibitionistische und manipulative Dimension für Unbehagen sorgt und zu einer von Vorbehalten und Widerwillen geladenen Lektüre verleitet. Doch da diese ihrerseits an die Oberfläche geholt und manipuliert werden („Rümpfen Sie die Nase nicht über mich"),[9] erfährt der Leser die Beziehung, die der Roman erkundet, am eigenen Leib.

Welches der vielen Gesichter des Brás Cubas ist sein wahres? Natürlich kein bestimmtes, umso mehr, als die Erzählsituation selbst – der Tote, der zum Autor geworden ist – notorischer Spott ist, die die Koordinaten der fiktionalen Wirklichkeit durcheinanderwirbelt. In anderen Worten: Da es dem Erzähler an Glaubwürdigkeit mangelt, ist die Wahrhaftigkeit der Gestalten, in die er unablässig schlüpft, keine gewisse, womit sie unweigerlich selbst zu einem Element der Provokation werden. Dasselbe gilt für die Unschärfen und Scherze, die den literarischen Status ins Wanken bringen: Dadurch, dass sie das Genre selbst in Zweifel ziehen, schweben sie wie ein Damoklesschwert über dem Roman. Der Leser bewegt sich auf schwankendem Boden, er muss seinen Weg selbst finden, ohne auf verbindliche Anhaltspunkte zurückgreifen zu können. Als Indizien dienen ihm allein die Worte des Erzählers, die ihm mit der unverhohlenen Absicht ins Gesicht gesagt werden, ihn zu verwirren. Es ist eine Art Catch-as-catch-can, in der die Stimme des Erzählers in Ermangelung eines konventionalisierten Rahmens in jeder Zeile bedeutsam ist und den Leser zu jener höchsten Alarmbereitschaft bzw. größtmöglichen Aufmerksamkeit nötigt, wie sie großer Literatur eignet.

Paradoxerweise haben die rhetorischen Kunstgriffe und die ostentative Unaufrichtigkeit eine höchst indiskrete Form der Nacktheit zur Folge, da sie den Wunsch enthüllen, die Erscheinungen zu manipulieren. In einer Umkehrung, die die Grundlage der modernen Literatur darstellt, hebt das Misstrauen gegenüber der Darstellung, der Zweifel an ihrer Unschuld, die Wirklichkeit nicht auf, sondern verlagert sie in den Akt der Repräsentation selbst, der zu ihrem letzten, stets dienstbaren Anker wird. Unter diesen Umständen lautet die Frage nicht, ob Brás Cubas ein gewissenhafter Memoiren-Schreiber, ein dreister Witzbold, ein Snob

9 *Postume Memoiren*, Kap. IV.

oder ein Kultivator von Sakrilegien ist, sondern inwiefern sich die Bewegung des Willens nachvollziehen lässt, die sich – zuweilen auf unsere Kosten – über diese Parade unterschiedlichster Inkarnationen realisiert. An die Stelle der Konvention von Wahrhaftigkeit, die durch die ständigen Übertretungen des Erzählers verhindert wird, tritt de facto eine Beziehung zwischen Autor und Leser, ein Ringen um das Festlegen der Bedeutung und um wechselseitige Etikettierung – Was ist dieser Erzähler für ein gerissener Kerl? Welch Unglücksrabe ist *dieser* Leser? –, deren Ziel darin besteht, den jeweils anderen herabzusetzen. Und so fließt die Repräsentation ungehindert im Element des Willens, besser gesagt, der Willkür, und Objektivität ist allenfalls ein Schein, dessen Brás Cubas sich gelegentlich bedient.

Analog dazu lässt sich beobachten, dass die Lebendigkeit der Sätze ausnahmslos von dem einen oder anderen Kavaliersdelikt abhängt, der ihnen die Schärfe verleiht. Absurditäten zu erzählen, als wären sie die Wahrheit, den gemeinen Menschen zu diskreditieren, das Ewige dem Neuen zu opfern, das Missachten der Religion – all dies sind Verhaltensweisen, die im Allgemeinen als falsch gelten, die Brás Cubas indes um ihrer selbst willen zur Schau stellt. Wie soll man hierüber nicht urteilen, und sei es, um ihn zu entlasten? Nicht einmal der schwarzgallige Leser, der mit den Übergriffen der Hauptfigur sympathisiert, übersieht die Norm, gegen die verstoßen wird. Es ist Brás Cubas selbst, der uns ein moralisches Urteil aufzwingt, um das er sich jedoch nicht schert. Damit errichtet er ein Setting, das zugleich regellos und normativ ist, bestimmt von permanenter moralischer Unmöglichkeit bzw. strafloser Gewaltausübung. Dazu kommt, dass das bislang mit dem Pinselstrich von Provokation und Stilübung gezeichnete Bild nichts anderes als die inwendige Eigenheit des Erzählers offenbart. Die einzige Gegebenheit der äußeren Wirklichkeit – der Status eines toten Erzählers – ist unglaubwürdig. Dies entzieht ihr den faktualen Charakter und macht sie zu einer geistreichen Finte. Da es einer unwiderruflichen Materie ermangelt, die der Illusion der Objektivität entspräche und den Erzähler dazu verpflichtete, sich nicht zu widersprechen, ist es dem Leser nicht möglich, ihn zu fassen. An Händen und Füßen gefesselt, ist er ihm ausgeliefert. Das narrative Verhältnis ist eines der Illoyalität, und das letzte Wort, selbst wenn es jeglicher Autorität entbehrt, hat stets der Erzähler.

Der zweite Absatz schafft eine andere Atmosphäre. In zwei Sätzen erfahren wir Zeit, Tag und Ort von Brás Cubas' Tod, sein Alter, Vermögen, Familienstand und von seiner gesundheitlichen Verfassung. Es ist erstaunlich, welche Erleichterung diese wenigen Fakten auslösen. Wir haben es nun nicht mehr mit der körperlosen und verstörenden Stimme der vorangehenden Zeilen zu tun, sondern mit einer Figur, die sich klar umreißen, einordnen, etikettieren lässt. Die Erzählung ist nun einfach figurativ und dem Anschein nach von anderen Zielsetzungen befreit, ganz im Gegensatz zu den einleitenden Erläuterungen des Pseudo-Memoirenschreibers. Wir befinden uns stilistisch nun in den Gefilden des Realismus, dessen Postulat einer von

Autor und Leser geteilten Objektivität nichts mit dem aufdringlichen Erzähler gemein hat, den wir bislang beschrieben haben. Dieser Schritt geht einher mit einem kurzen Waffenstillstand, in dem der Leser für einen Moment den Machenschaften der Autorfigur zu entkommen scheint. Der Kontrast könnte lebendiger nicht sein, doch die Feuerpause hält nicht an. Angenommen, die elf Freunde, die Brás Cubas zum Friedhof geleiten, sind zumindest bei ihrem ersten Auftreten nichts anderes als eine *Tatsache*. Doch schon im nächsten Satz werden sie zum *Verdruss*, denn elf Freunde bei einer Beerdigung sind wenig, wobei auch der Verdruss darauf abzielt, die Galerie zu amüsieren. „Elf Freunde!" – Der Ton ist bitter, die Intention humorvoll, und schon sind wir wieder bei den Scharmützeln mit dem Publikum, in denen Wirklichkeit und Vergangenes keinen eigenen Wert aufweisen, sondern nur als Vorwand für gegenwärtige, selbstgefällige Genugtuung fungieren, deren Wesen zu bestimmen bleibt. Wie alles andere diente der realistische Stil, nur eines von vielen literarischen Registern, allein der Willkür und Sprunghaftigkeit des Erzählers.

Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, handelt es sich um ein gutes Beispiel für das stete *Atmen* des Textes, den Wechsel zwischen Anspannung und Entspannung. Auf den Nahkampf mit dem Leser, die Finten und Schläge unter die Gürtellinie, folgt die Indifferenz – der ebenso eine gewisse Art von Genuss innewohnt. Diese Indifferenz tritt im Lauf des Romans in vielfältigen und in ausgeprägteren Formen auf, darunter solche, die noch markanter sind als die realistische Sachlichkeit. Man denke etwa an die Perspektive des Sirius, der unendlich weit entfernt ist, an den sexuellen Überdruss, den Schlaf, an die grenzenlose „Verachtung der Verstorbenen", oder auch an die Distanz der Erinnerung, wenn „die Zeit vergangen und der Krampf vorüber ist." Nichts ist also relativer als diese Absolutheiten: Es handelt sich keineswegs um endgültige Positionen, sondern stets um Momente des Übergangs zur ursprünglichen Unruhe, die zusammen den eigentlichen Rhythmus der *Memoiren* vorgeben.

Die Musikalität des ersten Absatzes verdankt sich der Syntax, und der Humor liegt in der Spannung zwischen der eleganten grammatikalischen Zeichnung und der Absurdität ihrer Aussage. Der interessierte Leser möge diese Passage noch einmal lesen und auf diese Bewegung achten. Der Rhythmus ist strikt binär, geprägt von Alternativen, Parallelismen, Antithesen, Symmetrien, Disparitäten. So zögert der Erzähler zu Beginn, ob er seine Memoiren mit dem Anfang oder mit dem Ende eröffnen soll, eine Disjunktion, die im selben Satz ein weiteres Mal in paralleler Form formuliert wird – mit der Geburt oder mit dem Tod –, obgleich nun in Gestalt des durch die Wiederholung verstärkten Widersinns. Selbst isoliert erscheinende Ausdrücke gehören letztlich zu einem Paar, was sie zu Bestandteilen dieser dualen Ordnung macht: Wenn Brás Cubas „eine Zeitlang" zögert, dann deshalb, weil er nun nicht mehr zögert; und der Zweifel über die „erste Stelle" zieht einen weiteren nach sich, nämlich über die zweite. Auf das Zögern im ersten Satz folgt die Wahl:

eine Entscheidung gegen das „Gewöhnliche“, zugunsten einer anderen „Methode“, die wiederum von „Überlegungen“ (ebenfalls zwei an der Zahl) diktiert wird, was die aufklärerischen Ansprüche des Erzählers unterstreicht. Die erste dieser „Überlegungen“ nimmt die Absurdität des Eingangssatzes wieder auf und weitet sie zu einem begrifflichen Gegensatz aus („Ich bin kein toter Autor, sondern ein Toter, der zum Autor geworden ist“), der sich sodann in der Antithese von „Bahre“ und „Wiege“ verdoppelt. Um den Parallelismus nicht zu durchbrechen, sollte auch die zweite Überlegung rhetorische Figuren enthalten und vor allem eine binäre Gangart aufweisen. Doch nein: Jenseits aller Rhetorik kündet sie schlicht vom Wunsch, zu gefallen. In Folge treten paarweise Adjektive auf (das „Elegante“ und das „Originelle“), deren lose Verknüpfung – es gibt keine Symmetrie zum vorigen Satz, keine Antithese oder einen besonderen Kontrast zwischen ihnen – allein den Antiklimax unterstreicht, dessen Intention der Komik geschuldet ist. Es ist, als würde der Duktus des Satzes besagen, dass, wenn alle Stricke reißen, die Methode und die Überlegungen des Autors sich nicht ergänzen, dass sie nichts weiter als eine Mode seien. An dieser Stelle erscheint der biblische Moses, der „ebenso“ (also wie sein brasilianisches Pendant) von seinem eigenen Tod berichtete: Er tritt auf in Form des Alten, als Gegensatz zu jenem Neuen, von dem wir bereits wissen, wer es verkörpert.

Auf einer anderen Ebene *logisiert* diese Art der Darstellung gewissermaßen die Wirklichkeit, indem der Gegenstand aufgeteilt und unterteilt und die Begriffe, die ihn konstituieren, aufgezählt und ihre Opposition und ihr Kontrast hervorgehoben werden – und all das in einem einzigen Satz oder einer einzigen Bewegung: Die Wirklichkeit erscheint als ein vom Geist beherrschtes Feld, über das dieser vollständig oder zumindest scheinbar verfügt, als eine gegliederte und auf das Wesentliche reduzierte Totalität, über die das Denken triumphiert. Ein derartiges Verfahren setzt einen breiten Horizont voraus, sowie analytische Fähigkeiten, eine flüssige und prägnante Darstellung etc., unbeschadet dessen, dass diese in einer clownesken Version auftreten. Dies vergrößert den Wirkungsbereich der Übergriffe um wenig erkundetes Terrain: die Sphäre der Erkenntnisfähigkeiten als solche. In der Tat scheinen diese nicht als Gegenstand der Fiktion geeignet, da sie nicht greifbare, weit entfernt liegende Fragen behandeln, oder weil sie ein gravitätisches, der Philosophie vorbehaltenes Thema vorstellen. Machado de Assis jedoch verstand sie als strategische Grundlage für das Studium und die Ausübung von Willkür, und zwar so sehr, dass die Komödie der Interessen, die im Klassifizieren, Schematisieren und Abstrahieren liegt, einen der originellsten Aspekte seines Werks darstellt. Es ist offensichtlich, dass eine derartige Problematik für den Roman des Realismus, mit seinem Vertrauen gegenüber Objektivität und Schein, tabu war. Insofern ist Machado de Assis’ Schreiben seiner Zeit weit vor-

aus. Zugleich ergibt sich das Gefälle zwischen dem sorgfältig konstruierten syntaktischen Gerüst und der unebenen Wirklichkeit aus dem englischen Humor des 18. Jahrhunderts, was einen Kritiker zu der Bemerkung veranlasste, Machado setze archaisierende Mittel ein, um moderne Effekte zu erzielen.[10] Nicht zuletzt ist die Mischung von klassischen und realistischen Registern, auf die noch weitere Diktionen folgen werden, Teil des stilistischen Bazars, den der Historizismus im 19. Jahrhundert geschaffen hat.

10 Candido, Antonio. „An Outline of Machado de Assis" [1968]. *Antonio Candido: On Literature and Society*. Übers. und Hg. Howard S. Becker. Princeton: Princeton University Press, 1995, S. 109. Zur englischen Prosa des 18. Jahrhunderts siehe Watt, Ian „The ironic voice". *The Literal Imagination: Selected Essays.* Hg. Bruce Thompson. Palo Alto, California: The Society for the Promotion of Science and Scholarship, 2002, S. 37–50.

2 Ein formales Prinzip

Aus seinen Kapricen schuf er eine Kompositionsregel…
Augusto Meyer, „Der Mann des Untergrunds"

Was lässt sich aus den bisherigen Beobachtungen schließen? Hoffentlich konnten die Fülle und das Wesen der in der Gangart von Machados Prosa implizierten Beziehungen ebenso aufgezeigt werden wie die außergewöhnlichen Kontraste in der Orchestrierung der Stimmen in seiner wahrhaft komplexen Musik. Doch letztlich laufen diese Beobachtungen ihrer Vielfalt ungeachtet auf zwei miteinander verbundene Themenbereiche hinaus: die extreme Volubilität des Erzählers und die ständige Missachtung der einen oder anderen Norm.

Wie sich gezeigt hat, gibt sich Brás Cubas innerhalb weniger Zeilen unter anderem als tot, methodisch, paradox und galant aus. In unmittelbarer und ebenso rascher Folge wird er in Zynismus verfallen, wenn er das Lob, das ihm an seinem Grab zuteilwird, auf sein Testament zurückführt; in Indiskretion, wenn er andeutet, dass eine der bei seinem Begräbnis anwesenden Frauen, „obschon nicht verwandt, mehr litt als die Verwandten"; und in Scharlatanerie, wenn er einen Plan ausheckt, um mithilfe seiner Erfindung des „Brás Cubas Pflaster" zu Ruhm und Reichtum zu kommen. Dasselbe gilt für den Prolog („An den Leser"), in dem sich Lockungen, Beleidigungen und Appelle an den Dünkel des Lesers abwechseln, allesamt beherrscht vom Drang, ein Publikum anzuziehen, und in dem sich zugleich eine leichte Verneigung vor der Zivilisation der Marktkräfte ausmachen lässt. Im Versuch einer Verallgemeinerung kann man sagen, dass der Erzähler nicht länger als einen kurzen Absatz hindurch er selbst bleibt, oder besser, dass er mit beinahe jedem Satz das Thema, seine Meinung oder seinen Stil ändert. Diese Beweglichkeit zieht sich in wechselndem Rhythmus von der ersten bis zur letzten Zeile des Romans. Anstatt nun diese Schritt für Schritt zu verfolgen, was zu nichts anderem als einer vollständigen Paraphrase führen würde, soll in Folge deren Logik nachvollzogen werden.

In dieser Neigung zur Wandlung verbirgt sich ebenso wie in der virtuosen Rhetorik, deren sie zu ihrer Selbstverwirklichung bedarf, ein Element der Selbstgefälligkeit. Eine Volte folgt auf die nächste, stets begleitet von der eitlen Eigenliebe des Erzählers, von dessen Überlegenheit sie gewissermaßen zeugen. Wie sein Freund aus Kindertagen, der immer nur den König, den Minister oder den General spielte, strebt auch Brás Cubas nach „einer Vormachtstellung, gleich welcher Art."[11] Es ist ein treffender Ausdruck für die Erfahrung, die der Fortgang der

11 *Postume Memoiren*, Kap. XVIII.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-003

Erzählung einzufangen und auf Schritt und Tritt zu wiederholen sucht. Als Mittel hierfür dienen die erwähnten abrupten Wandlungen, in denen definitionsgemäß und von Fall zu Fall entweder mit der Form oder mit dem Inhalt gebrochen wird und die despotische Kaprice des Erzählers durchschlägt. Bei jeder Wende nimmt sich dieser wieder zurück, ermahnt seine Leser und erklärt sich selbst zum x-ten Mal zum geistreichen Sieger. Der gezwungene Charakter dieses Humors springt ins Auge und wird wohl nicht wenige Leser gequält haben. Im Verlauf des Romans wird er jedoch nicht nur eingelöst, sondern höchst wertgeschätzt: Es ist das bewusste – beinahe didaktische – Hervorheben der perversen, autoritären Aspekte der Volubilität, wie es sie zu beschreiben galt.

Die Bewegung vervollständigt sich auf formaler Ebene, im Babel der literarischen Verfahren: Stil, Schulen, Techniken, Gattungen, graphische Mittel wechseln einander ab, allesamt bestimmt vom selben Drang nach „gleich welcher" Überlegenheit. So schreitet die Erzählung vom Trivialen zum Metaphysischen, oder umgekehrt, vom Strikten zur Abschweifung, vom Wort zum Zeichen (siehe das Kapitel à la Tristram Shandy, das allein aus Punkten, Ausrufezeichen und Fragezeichen besteht), vom chronologischen Fortschreiten zum Rückwärtsgang, vom Kommerziellen zum Biblischen, vom Epischen zum Innerlichen, von der Wissenschaft zum Rätsel, vom Neoklassischen zum Naturalismus bis hin zum abgedroschenen Klischee etc. etc. Die Kontraste zwischen den Sätzen, den Absätzen, den Kapiteln sind unzählig, doch die angestrebte Wirkung ist immer dieselbe: die Befriedigung der immer gleichen, beständigen Launenhaftigkeit. Es ist dies mehr als ein durchgängiger Basslauf, nämlich die allgemeine Vermittlung, die dem Material des Romans durch den aberwitzigen Anstrich Zweckmäßigkeit verleiht. *Daraus lässt sich schließen, dass die Vielseitigkeit des Erzählers im Zuge ihrer Selbstbestätigung die Inhalte und Formen der* Memoiren *herabsetzt, dass er sie unterordnet, was ihm eine Art Genuss verschafft. In diesem Sinn ist also, wie zu Beginn dieser Studie angedeutet, die Volubilität das formale Prinzip des Buchs.*

Wie weit reicht seine Sphäre? Um sie möglichst auszudehnen, nimmt der Erzähler eine enzyklopädische Spannweite an, die im Übrigen im Missverhältnis zu dem engen Rahmen seiner Witze steht, die die Handlung formieren. Diese Dissonanz ist entscheidend, und es wird noch darauf zurückzukommen sein. Vorläufig ist festzuhalten, dass auf den Anfangsseiten die Namen von über dreißig illustren Gestalten, literarischen Persönlichkeiten, berühmten Denkmälern und bedeutenden historischen Ereignissen aufgezählt werden. Die Zeit der Bibel, Homers und der Römer findet ebenso Erwähnung wie das Mittelalter, die Renaissance und die Reformation, die französische Klassik, der Englische Bürgerkrieg sowie die Eini-

gung Italiens und Deutschlands.[12] Um keine Zweifel an der Jurisdiktion aufkommen zu lassen, die die Volubilität beansprucht, vollzieht das Kapitel „Das Delirium“ – selbst eine Art geistiger Exzess – den Ursprung der Zeit bis zu ihrer Vollendung nach, erst vorwärts, dann rückwärts.[13] In einer diskreteren Tonart findet sich zudem der stillschweigende Enzyklopädismus kultureller Verweise, die sich in der Vielfalt der Blickpunkte auflösen. So wird im außerordentlichen Kapitel II, das von der Erfindung des *Brás Cubas Pflaster* handelt, dieses nacheinander als „grandiose und nützliche Idee“ vorgestellt; sodann als fixe Idee, die eigenständig auf einem Trapez im Gehirn schaukelt; als anti-hypochondrisches Allheilmittel, dazu bestimmt, „unserer melancholischen Menschheit Erleichterung zu verschaffen“; als Gegenstand eines Patentantrags an die Regierung, in dem vorgegeben wird, es gehe um Wohltätigkeit, dabei geht es um Gewinn; und als Gelegenheit, „in den Zeitungen, in den Auslagen, auf Flugblättern, an Straßenecken und schließlich auf den kleinen Medikamentenverpackungen diese drei Worte zu lesen: Brás Cubas Pflaster.“ Auch die Bezüge entstammen jeweils dem liberal-bürgerlichen Gedankengut; der (ins Komische gewendeten) Philosophie des Unbewussten; dem Kontrast zwischen traditionellen Heilmethoden und der modernen Medizin; der staatlichen Schirmherrschaft; den christlichen Zielen; den kapitalistischen Zielen; und letztlich, im Reklamewahn, der Synthese zwischen alter Eitelkeit und modernem Geschäftssinn. Ließe sich ein universalisierteres Pflaster überhaupt denken? Schließlich sind nicht einmal Zeit und Raum, die letzten Überbleibsel des gemeinen Menschenverstands, außer Gefahr. Die Volubilität verdichtet sie, dehnt sie aus, und erkundet sie von vorne bis hinten, wie es ihn überkommt. Mit anderen Worten, ein Spektakel karikierter Universalkultur, eine Art Universalität als Talmi, in bester patriotischer Tradition, in der Brás Cubas’ Kaprice die weltumspannende Erfahrung des Menschen zu ihrer Provinz macht und sich verabsolutiert. *Es handelt sich hier nicht um eine vorübergehende Disposition psychologischer oder stilistischer Natur, sondern um ein rigoroses Prinzip, dem alles unterliegt, und das folglich in jeder Zeile erscheint und bedacht werden kann.* Diese Universalisierung legt die Achse fest, die den *Memoiren* ihre ideologische Potenz verleiht.

---

12 Meyer, Augusto. „De Machadinho a Brás Cubas“. *Revista do Livro* 11 (Sept. 1958): 15. Meyers Beobachtungen und Schlussfolgerungen in dieser und anderen Studien stellen den Höhepunkt der Machado-Kritik dar. Trotz ihres veralteten theoretischen Rahmens verfügen sie nach wie vor über eine bemerkenswerte Offenbarungskraft, was im Übrigen die relative Unabhängigkeit zwischen übernommenen Konzeptualisierungen und der literarischen Wahrnehmung sowie die Fähigkeit, diese auszudrücken, zeigt. Die vorliegende Arbeit verdankt den Formulierungen Meyers viel.

13 *Postume Memoiren*, Kap. VII.

So führt uns der Roman von Anfang an die Figur eines Erzählers vor, die sich der gesamten westlichen Tradition mit spektakulärer Gewandtheit bedient. Seine Überlegenheit besteht darin, dass er seine Indifferenz niemals, weder in fremden noch in den eigenen Augen, ablegt. Er bestätigt sich selbst, indem er sich systematisch deidentifiziert; das Pendant *ist* die ständige Übernahme neuer Rollen, die sogleich wieder abgelegt werden. Im Zuge dieser Bewegung werden tendenziell alle Ideen und Formen, die einem gebildeten Menschen seiner Zeit zur Verfügung stehen, eine nach der anderen abgelöst und relativiert (und überdies zu Klischees abgewertet). Dieser stete Wechsel, der rasche Kontraste und eine grundlegende Gleichgültigkeit voraussetzt, konstituiert zweifelsohne keinen kritischen Prozess, selbst wenn er von diesem die Irreverenz und die Lust an der Zerstörung entlehnt. Vielleicht ließe sich von einer akritischen oder unspezifischen Irreverenz sprechen. Dasselbe gilt für die Ungezwungenheit, mit der sich Brás Cubas zwischen Bereichen bewegt, die die Tradition getrennt hat, und die er als Stütze seines Überschwangs allesamt gleichmacht. Die allgemeine Gewandtheit, wie sie in der behändigen, vom 18. Jahrhundert und ‚philosophisch' geprägten Erzählweise zum Ausdruck kommt, hängt von Voraussetzungen ab, die streng genommen nicht die seinen sind. Sie ist unvorstellbar ohne die vorangegangenen analytischen und gedanklichen Anstrengungen der Aufklärung, ohne ihre Arbeit der Säkularisierung und enzyklopädischen Vereinheitlichung menschlichen Wissens. Am Geist dieser Arbeit wirkt Brás Cubas nicht mit; vielmehr profitiert er von ihren Errungenschaften, die er mit Hohn überzieht. Die Universalisierung der Kaprice bedeutet in diesem Fall die Einverleibung der *Errungenschaften* der *Aufklärung*, jedoch ohne den entsprechenden *Prozess* und unter einer ihr entgegengesetzten, noch zu bestimmenden Richtlinie.

Es handelt sich also um eine Erzähltechnik, der es weder an Reichweite noch an Implikationen mangelt. Unter umgekehrten Vorzeichen, losgelöst von ihrem kritischen und reformierenden Impetus, wird die Aufklärung zum Freibrief; was bleibt, ist die Bandbreite menschlicher Angelegenheiten, alle gleichwertig in ihrer lachhaften Mechanik banalisiert und dargeboten zur Zerstreuung eines gebildeten Mannes, dessen Charakterzüge als Angehöriger einer spezifisch brasilianischen Klasse – Machado de Assis' literarische Spezialität – in Folge beleuchtet werden.

3 Die praktische Matrix

Welcher Referent – sofern es überhaupt einen gibt – wird in einer solchen Form der Prosa festgehalten und nachgeahmt? Die Praxis arbiträren Erzählens, ein Affront für den gemeinen Verstand, scheint auf die erratischen Schwankungen eines einzelnen Subjekts zu verweisen, wodurch die *Memoiren* in einem Gebiet außerhalb des Realismus zu verorten wären. Analog dazu ließen die spektakuläre Präsenz metaphysischer Themen, ‚exotische' literarische Verfahren und berühmte Persönlichkeiten und Ereignisse aus allen Himmelsrichtungen (Lucrezia Borgia, die Seeschlacht von Salamis, Bismarck, Aristoteles usw.) auf einen imaginären Raum schließen, dem nationale Umgrenzungen fremd sind. Die hier vertretene These, von deren Plausibilität die Leserschaft überzeugt werden soll, weist in die entgegengesetzte Richtung: Unbeschadet des unbegrenzten und in diesem Sinn universalen Handlungsspielraums halten die Volubilität des Erzählers und die Serie implizierter Übergriffe an ihrem spezifischen Charakter fest bzw. konfigurieren, in den Worten von Antonio Candido, die „strukturelle Reduktion"[14] einer Bewegung, die die historischen Umstände der herrschenden Klasse in Brasilien erzwangen oder – je nach Blickwinkel – ermöglichten. Um diesen Schritt zu erklären, bedarf es eines Moments der außerliterarischen Reflexion, deren – nicht nach dem Schema a + b zu beweisende – Relevanz sich mit dem erweiterten Verständnis begründen lässt, das sie eventuell erlaubt.[15]

Es ist bekannt, dass die politische Emanzipation Brasiliens, auch wenn sie den Übergang zu einer neuen Ordnung des Kapitals miteinschloss, einen konservativen Charakter aufwies.[16] Die liberalen Errungenschaften der Unabhängigkeit veränderten den politischen Prozess an der Spitze und definierten die internationalen Beziehungen Brasiliens neu. Doch sie vermochten den durch die koloniale Ausbeutung generierten sozioökonomischen Komplex nicht zu berühren, der intakt blieb, als schuldete er eine Revolution. Mit anderen Worten, der Herr und sein Sklave, der Großgrundbesitzer und seine Abhängigen, der Sklavenhandel und die Exportmonokultur blieben dieselben, in einem veränderten lokalen und

14 Candido, Antonio. „Dialektik des Malandro". *Literatur und Gesellschaft*. Übers. Marcel Vejmelka, Hg. Ligia Chiappini. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, S. 119–143.

15 Adorno, Theodor W. „Rede über Lyrik und Gesellschaft". *Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 49, sowie „Ideen zur Musiksoziologie". *Klangfiguren. Gesammelte Schriften*, Bd. 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959, S. 25.

16 Alencastro, Luiz Felipe de. „La traite negrière et l'unité nationale brésilienne". *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer* LXVI 244–245 (1979): 395–419 sowie Novais, Fernando A. „Passagens para o Novo Mundo" [1984]. *Aproximações. Estudos de história e historiografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, S. 183–194. Meine Argumentation verdankt diesen beiden Studien sehr viel.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-004

globalen Kontext. In Bezug auf die Ideen gerieten die Rechtfertigungen, die Kolonialisierung und Absolutismus kreiert hatten, in Misskredit und wurden nunmehr durch die Visionen des 19. Jahrhunderts ersetzt, wie Nationalstaat, freie Arbeit, Meinungsfreiheit, Gleichheit vor dem Gesetz usw., allesamt inkompatibel mit den bisherigen, insbesondere mit der direkten persönlichen Herrschaft. Auf wirtschaftlich-politischer Ebene festigte sich das internationale System, polarisiert durch die kapitalistische, insbesondere die englische Industrialisierung, deren liberaler Aspekt das Bewusstsein dieses Jahrhunderts leiten würde.[17] Was bedeutete unter diesen Umständen der Fortbestand eines Produktionssystems aus der vorangegangenen Epoche?

Grundsätzlich führten die geänderten Koordinaten, Ausdruck einer weltweiten historischen Wende, zu einer allgemeinen Umkehrung der Vorzeichen; das vormals Positive wird nun anrüchig und vor allem rückschrittlich. Zudem stiftete der Lauf der Dinge in Brasilien Verwirrung, wenn er nicht diskrepante Meinungen lehrte. Der Sklavenhandel aus Afrika etwa blieb weiterhin ein großes Geschäft, „das lukrativste unter der Sonne",[18] bis er im Jahr 1850 endgültig eingestellt wurde. Dasselbe gilt für den entscheidenden und lange anhaltenden Kaffeezyklus; der Wohlstand, den er brachte, gründete auf der Sklaverei, und danach auf dem System der Semi-Zwangsarbeit, das bis in unsere Zeit Bestand hat. So hat die Verbindung des Landes zur revolutionierten Ordnung des Kapitals und der bürgerlichen Freiheiten nicht nur die *rückständigen* Produktionsarten nicht verändert, sondern sie vielmehr in der Praxis bestätigt und befördert. Auf diesen Grundlagen entwickelte sich ein auf *modernen* Voraussetzungen beruhender Prozess, was natürlich eine unerwartete Seite des Fortschritts aufzeigte. Die koloniale Ordnung der Arbeit, bar aller Rechte, diente nunmehr der kürzlich etablierten nationalen herrschenden Klasse, die zugunsten ihres eigenen Vorwärtskommens ein entscheidendes Interesse am Fortbestand dieses Systems hatte. Die kulturell segregierte Arbeitskraft, die keinerlei Zugang zu den Freiheiten jener Zeit hatte, war folglich kein vergängliches Überbleibsel mehr, sondern struktureller Bestandteil des freien Landes, ebenso wie das Parlament, die Verfassung, der revolutionäre Patriotismus etc., alle gleichermaßen unentbehrlich. Aus einer praktischen Perspektive handelte es sich um eine *zeitgenössische* Notwendigkeit; aus einer affektiven, um eine *traditionelle* Präsenz, und aus einer ideologischen, um einen *archaischen* Missstand – widersprüchliche Attri-

17 Das englische und französische Modell nationaler Souveränität mit weitreichenden bürgerlichen Rechten hatte den Status eines Paradigmas erreicht, was auf der anderen Seite internationale Ressentiments aller Art hervorrief. Vgl. hierzu den zweiten Teil von Arendt, Hannah. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* [1951]. München: Piper, 1991, sowie Hobsbawm, Eric J. *The Age of Empire*. New York: Pantheon, 1987, Kap. 1.

18 Luis Felipe de Alencastro, „La traite negrière et l'unité nationale brésilienne", S. 409.

bute, im Lichte der historischen Erfahrung der dominanten Klasse aber zugleich wahrhaftig.

In Bezug auf das liberale Gedankengut findet sich eine ähnliche Bandbreite an Einschätzungen. Notwendig für die Organisation und die Identität des neuen Staates und der Eliten, steht der Liberalismus für Fortschritt. Zugleich manifestiert er *nichts*, was die tatsächlichen Arbeitsverhältnisse betrifft, die er *aus Prinzip* ablehnt oder verkennt, wobei es sich unbeschadet dessen auf familiäre Weise mit ihnen leben lässt. Daraus ergibt sich eine besondere Funktionsweise, ohne Pflicht gegenüber den kognitiven und kritischen Zwängen des Liberalismus, die dessen Glaubwürdigkeit erschüttert und ihm zusammen mit dem aufgeklärten Charakterzug einen Anstrich von *Beliebigkeit, Unvereinbarkeit und Ungerechtigkeit* verleiht. Diese Komplementarität von bürgerlichen und kolonialen Institutionen steht am Ursprung der Nationalität und ist bis heute nicht getilgt. Aufgrund ihrer Schlüsselposition und auch ihres pittoresken Moments, die sich aus der *Abweichung* vom kanonischen anglofranzösischen Modell[19] ergeben, steht diese – von Natur aus verrenkte – Konstellation im Zentrum der literarischen und theoretischen Reflexion zu Brasilien, deren Markenzeichen sie beinahe wurde. Doch es genügt, einen Blick auf die neue internationale Arbeitsteilung zu werfen, in der den ehemaligen Kolonien die Rolle der Verbraucher von Industriegütern und Lieferanten exotischer Produkte zukam, um zu verstehen, dass die moderne Entwicklung der Rückständigkeit nur in erster Linie eine brasilianische (oder lateinamerikanische) Anomalie war. Das eigentliche Fundament lag in dem, was die marxistische Tradition als „ungleiche und kombinierte Entwicklung des Kapitalismus”[20] identifizierte, ein Ausdruck, der den besonderen soziologischen Gleichmut

19 „[...] die Brasilianer aus den Küstengebieten und den Städten lebten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ja eigentlich das ganze 19. Jahrhundert hindurch, unter der Zwangsvorstellung von den ‚Augen der Ausländer' litten. [...] Und die ‚Augen der Ausländer' waren die Augen Europas, die Augen des Abendlandes mit seinem aufstrebenden Bürgertum, seiner Industrie, seiner Kohlenzivilisation [...].“ Freyre, Gilberto: *Das Land in der Stadt. Die Entwicklung der urbanen Gesellschaft Brasiliens* [1977]. Übers. Ludwig Graf von Schönfeldt. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982, S. 327. Für eine aktuelle Diskussion siehe: Fernandes, Florestan. „As implicações sócio-econômicas da Independência“. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, S. 31–85; Costa, Emília Viotti da. „Liberalism: theory and practice“. *The Brazilian empire: myths and histories*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 2000, S. 53–77; Carvalho, José Murilo de. „A política da abolição: o rei contra os barões“. *Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Vértice, 1988, S. 50–83; Bosi, Alfredo. „Slavery between Two Liberalisms“ [1988]. *Brazil and the Dialectic of Colonization*. Übers. Robert Patrick Newcomb. University of Illinois Press, 2015, S. 163–208.

20 Der Ausdruck stammt von Trotzki, der diesen im Eingangskapitel seiner *Geschichte der russischen Revolution* (1930) ausführt.

dieser Produktionsweise bezeichnet, die ihren ökonomischen Zweck – den *Profit* – entweder auf den Ruinen vorangegangener Formen der Unterdrückung verwirklicht oder indem sie diese reproduziert und verschärft.[21] Im Gegensatz zu dem, was der Anschein der Rückständigkeit vermuten lässt, liegt die eigentliche Ursache der absurden sozialen Formation Brasiliens in den Fortschritten des Kapitals und in der dadurch kreierten planetarischen Ordnung; das widersinnige Benehmen der herrschenden Klasse ist ein so legitimer und expressiver Bestandteil ihrer *Gegenwärtigkeit* wie der viktorianische Anstand. Insofern lässt sich sagen, dass sich Brasilien dem Handel der Nationen und praktisch der gesamten zeitgenössischen Kultur geöffnet hat, vermittels der Ausweitung sozialer Regelungen, die der zivilisierten Welt ein Gräuel waren.[22]

Die drastische Seite dieser Situation zeigte sich im Sklavenhandel, der vom Völkerrecht als ‚Piraterie' geächtet, aus religiöser, moralischer, politischer und ökonomischer Sicht verurteilt wurde und der einstigen staatlichen Unterstützung beraubt war, kurzum, in ein riesiges illegales Unternehmen transformiert worden war – und doch war der normale Verlauf des brasilianisches Handels daran gebunden, strukturell mit dem Verstoß verknüpft.[23] Eine Beobachtung von Luiz Felipe de Alencastro veranschaulicht das Ausmaß der Dissonanz, derzufolge die neue Regierung ihre Legitimität bei den Verhandlungen um die diplomatische Anerkennung der Unabhängigkeit im Ausland vermittels des Versprechens der Abschaffung der Sklaverei erlangte und im eigenen Land vermittels dessen, dass sie deren Fortbestand garantierte.[24] Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich Brasilien in einer singulären Formation konstituiert hatte, mit eigenen praktischen und ideologisch-moralischen Fragen höchster Relevanz, in denen sich einige Geheimnisse der weltweiten Gegenwärtigkeit manifestierten und diese wiederum problematisiert werden konnte.[25] Es geht hier indes nicht darum, eine Geschichte Brasiliens zu verfassen, sondern in gebündelter Form das widersprüchliche Geflecht jener Erfahrung darzulegen, die ein großer Autor in seinen Texten herausarbeiten und analysieren würde.

21 Wood, Ellen Meiksins. „Capitalism and human emancipation". *New Left Review* 167 (Jan/Feb 1988) S. 5–6.

22 Alencastro, Luiz Felipe de. „La traite negrière et l'unité nationale brésilienne", S. 414.

23 Alencastro, Luiz Felipe de. „La traite negrière et l'unité nationale brésilienne", S. 408 und 417.

24 Alencastro, Luiz Felipe de. „La traite negrière et l'unité nationale brésilienne", S. 401–402.

25 In Hinblick auf die moderne Kolonialisierung bemerkt Marx, dass die Wirklichkeiten der Kolonie viel über den *relativen* Charakter der freien Arbeit in der kolonialen Metropole zu lehren haben. Marx, Karl. *Das Kapital* [1867], Bd. I, *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 23, Kap. 25. Berlin: Dietz, 2013 [1962].

Kehrt man zur Prosa des *Brás Cubas* zurück, lässt sich zeigen, dass sie in formaler Hinsicht strukturelle Implikationen aus dem oben gezeichneten historischen Bild reproduziert. Die beschriebene Volubilität zeichnet sich aus durch den beschleunigten und raschen Konsum von Einstellungen, Ideen, Überzeugungen, literarischen Gepflogenheiten etc., um sogleich wieder von anderen abgelöst und damit disqualifiziert zu werden. Es ist eine Bewegung, die auf den Bestand an aufgeklärtem Schein zurückgreift und damit, an der Grenze, die *Totalität* zeitgenössischer Illumination verhöhnt, die einem ihr entgegengesetzten Prinzip untergeordnet wird, was sie ihrer Glaubwürdigkeit beraubt. Es ist just dieselbe Bewegung, die der herrschenden Klasse im Ganzen von der Geschichte gestattet oder auferlegt wurde. Auch diese Klasse hatte wohl die relevante Kultur ihrer Zeit begutachtet und in sich aufgenommen, um sie in patriotischer Manier an das eigene Land anzupassen, das heißt, sie mit der Einrichtung der Sklaverei zu verbinden, obgleich deren Kern uneingeschränkter persönlicher Herrschaft dem zivilisierten Anspruch spottete und in der Öffentlichkeit nicht länger tragbar war. Nun ist die auf antagonistischen Daseinsberechtigungen beruhende Legitimität ein Faktor der Unruhe, der steten inneren und äußeren Verschiebung, der Deidentifikation mit sich selbst. Abstrahiert man also vom historisch Bedingten, sind dies die Folgen und gemeinsamen Merkmale. Ein Beispiel dafür ist die seltsame Kombination von Gier und tief verwurzelter Indifferenz gegenüber intellektuellen Neuigkeiten, ebenso wie die Schnelligkeit, mit der umfassende Kehrtwenden vollzogen werden, sowie die Auswirkungen einer allgemeinen Demoralisierung. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, geht die Volubilität stets mit einer gewissen Form der *Missachtung* einher, mit einer komplementären *egozentrischen Selbstzufriedenheit*, was zu einer Omnipräsenz des Tons des *Unzulässigen* und des *Affronts* im narrativen Universum führt. Dieselben Termini und dieselbe heterodoxe Anordnung festigten sich in der praktischen Welt durch die vorteilhafte, auf der Sklaverei basierenden Konstellation der brasilianischen liberalen Elite, mit ihrem Korollarium respektabler und kultivierter Illegalität. Letzten Endes war suggeriert worden, dass die schwindelerregenden Wechsel der Seinsweise des Erzählers die geistigen und stilistischen Mittel der Aufklärung voraussetzten. In diesem Sinn kamen sie *später* und positionierten sich *vorne*. Brás Cubas' Überschreitungen – Dokumente seiner „Vormachtstellung" – kündeten eine nach der anderen von der Ohnmacht der aufgeklärten Haltung und zogen an ihr vorbei. Zugleich wurde deutlich, dass das volatile Gebaren stets ein *rückschrittliches* ist, ein *früheres* Stadium bezeichnet, das fortschrittlichen Gemütern von lachhafter Primitivität ist. Mit anderen Worten, die Bewegung der Volubilität enthält Diagramme von einander entgegengesetzten Sequenzen und widersprüchliche Bewertungen, was den historischen Stellenwert der Vernunft angeht, die zugleich als überholt und unerreichbar wahrgenommen wird. Jenseits der

künstlerischen Ebene implizierten der Triumph und die vielversprechende Zukunft nicht nur überkommener, sondern auch verworfener sozialer Modalitäten eine Ratlosigkeit derselben Ordnung.

Trotz der Gefahr der Wiederholung gilt es, ein wenig bei der ideologischen Ambivalenz der brasilianischen Eliten, einem wahrhaftigen Schicksal, zu verweilen. Sie wollten zum progressiven und gebildeten Westen gehören, der damals bereits offen bürgerlich war (die Norm), unbeschadet dessen, dass sie in der Praxis, und mit derselben Authentizität, Teilhabende und Nutznießer des letzten oder vorletzten großen Sklavenhaltersystems desselben Westens waren (der Verstoß). Bestand darin nun ein Problem, zugleich als Sklavenhalter und als aufgeklärtes Individuum aufzutreten? Für jemanden, der auf moralische Kohärenz bedacht ist, wäre der Widerspruch beschämend. Nachdem jedoch die Wirklichkeit niemanden verpflichtete, sich zu entscheiden, warum sollte man auf die offenkundigen Vorteile verzichten? Wäre moralische Kohärenz nicht ein anderer Name für das Unvermögen, die eigentliche Bewegung des Lebens zu begreifen? Die Wertschätzung der Norm und ihre Verachtung lagen in der Natur der Sache ... Gestützt auf anhaltende Klasseninteressen, die wiederum mit dem historischen Geflecht der Gesellschaft verbunden sind, erzeugte und verbreitete die alltägliche Anpassung an die jeweiligen Formen des Zusammenlebens, die gemäß der damals vorherrschenden europäischen Ideologie als widersprüchlich zu nennen wären, jenes Oszillieren von Kriterien im sozialen Gefüge, das es nunmehr einzufangen gilt.

So nötigte das Leben in Brasilien das bürgerliche Gewissen zu einer Reihe von akrobatischen Kunststücken, die den kritischen Geist empören und irritieren. Ein Beispiel hierfür ist die berühmte Parlamentsrede von Bernardo Pereira de Vasconcelos, der im Gegensatz zur allgemeinen Auffassung die Ansicht vertrat, Afrika zivilisiere Brasilien. Zur Überraschung seiner Kollegen in der Abgeordnetenkammer führte der Staatsmann aus:

> Ja, die brasilianische Zivilisation stammt von dort, denn von jenem Kontinent kommt der robuste Arbeiter, der Einzige, der unter dieser Sonne [...] die Reichtümer produzieren konnte, und in der Tat produzierte, die unseren Eltern die Mittel verschafften, ihre Kinder zum Studium an die Akademien und Universitäten Europas zu schicken, damit sie aus allen Bereichen Wissen erwarben, die Prinzipien der Philosophie des Rechts im Allgemeinen sowie die des öffentlichen Verfassungsrechts, die nicht nur den Anstoß zu unserer Unabhängigkeit gaben und diese beschleunigten, sondern auch das in der Verfassung und anderen Grundgesetzen verankerte Regelwerk anleiteten und damit zugleich die Freiheit stärkten.[26]

26 Zitiert nach Lima, Manuel de Oliveira. *O império brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1927, S. 142. Die Rede stammt aus dem Jahr 1843.

Konnten die Freunde des Fortschritts und der Kultur unter derartigen Umständen Feinde der Sklaverei sein? Sollten sie nicht ihre Freunde sein? Müssten die Feinde der verwerflichen Institution nicht auch die Feinde des Rechts, der Verfassung und der Freiheit sein? Besser gesagt, der Verstoß ist nicht nur Verstoß, sondern die Norm, und die Norm ist nicht nur Norm, sondern Verstoß, *genau so wie in Machado de Assis' Prosa*. Kurzum, die progressive Verteidigung des Sklavenhandels warf schwer aufzulösende ideologische Probleme auf und verkörperte jenen Teil von Affektiertheit und Affront, der das geistige Leben in den modernen Sklavenstaaten begleitet. Die Ambivalenz gründete in der Wirklichkeit, und Machado de Assis verstand es, wie noch deutlich werden wird, sich ihre nahe und ferne Virtualität vorzustellen.

Bernardo de Vasconcelos' Rede verwies auf das nicht-liberale Fundament des brasilianischen Liberalismus und rief die Abgeordneten dazu auf, die Interessen zu erkennen, die dem Fortschritt der Zivilisation zugewandte Klassen de facto an der Barbarei hatten, dem anderen Namen, den das 19. Jahrhundert für das System der Sklaverei bereithielt. Diese Klarsicht hob den Widerspruch nicht auf, sondern unterstrich ihn vielmehr, einen Widerspruch, der sich nur mit dem Einverständnis der Begünstigten auflösen ließ. Dies wiederum war kein Vorrecht der Reichen, sondern fand sich ebenso unter Menschen mit bescheideneren Mitteln, die aufgrund vielfältiger Formen des Klientelismus von Ersteren abhängig waren. Anders gesagt, mit stetem Bedacht auf das Wesen von Machado de Assis' Humor: Die europäisierten Bereiche der brasilianischen Gesellschaft partizipierten sehr wohl an der bürgerlichen Zivilisation, doch auf eine spezielle Art und Weise, aus einer gewissen Distanz heraus, die sie dazu brachte, sich abwechselnd und zeitlich unbestimmt auf sie zu berufen und gegen sie zu verstoßen.

Das Ausmaß der Kaprice in den *Postumen Memoiren* ist gewissermaßen grandios: Brás Cubas ordnet ihr geradezu die Gesamtheit an Themen und Formen unter, wobei dies, wie en passant festzuhalten ist, eine vielfältige literarische Erfindung im großen Stil erfordert, denn ohne diese wäre jene Unterwerfung nicht realisierbar. Indes steht auch fest, dass der Erzähler trotz seiner ständigen Überlegenheit zugleich als unterlegen erscheint: Etwas an seinen Siegen überzeugt nicht, und in ihrer Summe stellen sie das Bild einer vollkommenen Niederlage dar. Wie lässt sich diese Inversion erklären, besser gesagt, dieser Effekt gleichzeitiger Überlegenheit und Unterlegenheit? Die Volubilität ist hier ein relationaler Wert, der in Bezug auf das bürgerliche Modell von Objektivität und Konstanz entworfen und entwickelt wird. Sie erkennt den Vorrang dieses Modells an, muss es aber zugleich missachten, um ihre eigene Vorrangstellung zu behaupten. Anerkennung und gleichzeitige Missachtung dieses Regelwerks ist das Gesetz dieser Bewegung, die sich im Wechselspiel von Überlegenheit und Unterlegenheit widerspiegelt. Somit ist der bürgerliche Geist,

wenngleich *ex negativo*, ein konstituierender Bestandteil der Volubilität in Machado de Assis' Prosa. Ihre Erscheinungsformen hängen bis ins letzte Detail von ihm ab. Trotz ihrer glänzenden Karriere bringt die Kaprice eine Perspektive mit sich, die sie wie einen Mangel erscheinen lässt, der schwer zu fassen, aber notorisch ist. Dieses Manko kann in einem metaphysischen Sinn verstanden werden (das Prekäre des menschlichen Geistes ‚im Allgemeinen') sowie in Bezug auf die zeitgenössische Geschichte (als Eigentümlichkeit und Zeichen der Rückständigkeit der brasilianischen Gesellschaft). Beide Lesarten drängen sich auf, und anstatt einer von ihnen den Vorzug zu geben, gilt es, ihre Koexistenz zu deuten, was wiederum durch eine sorgfältige Analyse der Gesamtbewegung des Romans bedingt ist.

Aus dem Blickwinkel der literarischen Komposition liegt dieser gleichzeitige Effekt von Beherrschung und Geltungsverlust daran, dass das erzählte Leben auf die erzählende Stimme zurückwirkt. Im weiteren Fortschreiten der Lektüre vollzieht sich – in der Tat – eine zunehmende Vertrautheit mit dem Rhythmus und der Reichweite der Fantasie von Brás Cubas (die *Überlegenheit*). Zugleich häufen sich auf der Ebene der Anekdoten, die seine Welt ausmachen, die Fälle geistiger Verwirrung, sowohl bei ihm selbst als auch bei anderen. Bereits auf den ersten Seiten erscheinen das Delirium, die fixe Idee des Ruhms, die genealogische Manie, die voller Überzeugung vorgetragene Lüge etc., die ein Feld etikettierten Wahnsinns bilden, in das sich die Volubilität des Memoirenschreibers – die selbst wiederum ein unmäßiges Mittel ist, sich zu brüsten – auf natürliche Weise, wie eine zusätzliche Instanz einfügt (die *Unterlegenheit*). Nach demselben Muster gibt es eine Verwandtschaft zwischen Brás Cubas' souveräner geistiger Freiheit, inklusive Metaphysik, und der subalternen Atmosphäre genealogischer Fälschungen, wundersamer Pflaster und eigennütziger Nachrufe, in der er aufgeht und in der er sich gefällt, ein begrenztes und diskreditiertes Ambiente mit viel Lokalkolorit, in das die Zurschaustellung falscher Kultur und die oberflächliche Vorliebe des Erzählers für Pseudophilosophie und das apologetische Genre perfekt hineinpassen.[27] Die profunde Einheit des Buchs verdankt sich dieser Verwandtschaft, was die Polyvalenz – oder die Skepsis – erklärt, die mit dem erzählerischen Gestus der *Memoiren* Schritt um Schritt einhergeht: Handelt es sich um höchste Eleganz, fehlenden elementaren Anstand, eine provinzielle Illusion?

27 Antonio Candido hat auf die Verbindung zwischen dem philosophischen Exhibitionismus und dem Zustand der brasilianischen Nationalkultur hingewiesen: „Man könnte sagen, dass er [Machado de Assis] dem durchschnittlichen Publikum schmeichelte, die Kritiker eingeschlossen, indem er ihnen zu einem günstigen Preis das Gefühl gab, dass sie intelligent seien". Siehe hierzu auch Candidos „An Outline of Machado de Assis" [1968]. *Antonio Candido: On Literature and Society*. Übers. und Hg. Howard S. Becker. Princeton: Princeton University Press, 1995, S. 107.

So ist die Volubilität ein allgemeiner Charakterzug, dem nichts entgeht, unbeschadet dessen, dass sie ebenso eine ausgeprägte Torheit ist, die pittoresk, lokal und *rückständig* wirkt. Einmal funktioniert sie als Substrat und Wahrheit menschlichen Verhaltens, das heutige miteingeschlossen, was nur die Verrückten nicht erkennen; und sodann als Beispiel für ein illusorisches und etwas primitives Verhalten, das vor dem Hintergrund der bürgerlichen Norm beurteilt und als Element von Lokalkolorit und Satire eingesetzt wird. Diese grundlegende Ungewissheit ist keineswegs ein Mangel, sondern eine künstlerische Leistung großer Kraft, die der ideologischen Ambivalenz, wie sie dem Brasilien seiner Zeit eigen ist, die Objektivität einer Form verleiht. Das bürgerliche, aufgeklärte und europäische Maß, dem zufolge die Kaprice eine Schwäche ist, ist nicht mehr oder weniger real oder ‚brasilianisch' als jenes Maß, das aus den nicht-bürgerlichen sozialen Beziehungen hervorgeht, in denen das Element persönlicher Willkür heraussticht; eine Perspektive wiederum, die überall die Präsenz der Kaprice entdeckt und aufzeigt, besonders in der vermeintlichen Objektivität jenes anderen Standpunkts, der sie verurteilt. Wo findet sich die Überlegenheit, und für wen ist Partei zu ergreifen? Es gab beide Auffassungen, eingepasst in die praktischen Interessen derselben sozialen Klasse, die mit den bürgerlichen Regeln ebenso verknüpft ist wie mit dem willkürlichen Aspekt von Sklaverei und Klientelismus. Beide hatten ihre Garantie durch Erfahrung und Notwendigkeit, und realer als ihr Antagonismus war ihre zwar unvereinbare, doch vorteilhafte Anpassung aneinander – eines der Merkmale der ‚teratologischen' Einschreibung Brasiliens in das zeitgenössische Bild. Die Form, die an diesem Punkt mit dem alltäglichen Leben der herrschenden Klassen mitgeht, sucht nicht den Gegensatz zwischen jenen Standpunkten zu dramatisieren und zu einem Abschluss zu bringen – das wäre wirklichkeitsfremd. Sie geht vielmehr darüber hinaus, indem sie beide mit systematischer Absicht auf engstem Raum koexistieren und einander abwechseln lässt und dabei die widersprüchlichen Wirkungen ihrer Koexistenz hervorstreicht und herausarbeitet. Das Ergebnis ist eine Alternanz mit großer brasilianischer und satirischer Reichweite, in der die Inkonsistenz der Maßstäbe, oder besser, die Dualität der Maßnahmen, als eine permanente, unausweichliche Realität erscheint, als Beweis von Unterlegenheit und Überlegenheit zugleich, die die Materie des Romans vollständig kontextualisieren. Erschwerend kommt hinzu, dass Machado de Assis' Stilisierung des lokalen Vorzugs der Kaprice gemäß dem literarischen Vorbild der englischen *whimsicality* erfolgt ...

Es handelt sich bei Brás Cubas' Volubilität also um einen Mechanismus des Erzählens, mit dem eine spezifisch brasilianische Problematik einhergeht. Schritt auf Tritt begleitet sie den Roman, der in ihr seinen unmittelbaren Kontext findet, selbst wenn sie weder explizit gemacht wird noch auf sie abgezielt wird. So entsteht ein Effekt stillschweigender Komplexität, der in jedem Moment – auch im unscheinbarsten – präsent ist, eine kompositorische Tatsache, und natürlich auch ein Triumph

der fiktionalen Prosa Machados. *Es sind gewissermaßen automatische Eigenschaften eines literarischen Dispositivs, das eine eigene Sprache spricht, und sozusagen abstrakt analysiert werden kann.* Mit anderen Worten, es sind die Inhalte der Form der Prosa selbst, allgegenwärtige und nicht thematische Präsenzen, bis zu einem gewissen Punkt unabhängig von den Wechselfällen der Handlung, auf die sie indes antworten, um zusammen mit ihnen eine Harmonie profunder historischer und nationaler Resonanz zu komponieren. Als Machado de Assis in seinem berühmten Essay „Nationaler Instinkt“ (1873) das ureigene Gefühl seiner Zeit und seines Landes der lokalen Pittoreske vorzog, mochte er bei der Formulierung des Problems, für das die Prosa des *Brás Cubas* sieben Jahre später eine Lösung bieten würde, etwas von dieser ungreifbaren Ordnung im Sinn gehabt haben.[28] In der Folge sollen die Projektionen dieses erzählerischen Musters beleuchtet werden, dessen innere Gliederung als Übertragung und Darlegung eines historischen Schicksals gelesen werden kann.

28 Assis, Joaquim Maria Machado de. „Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade“ [„Notiz zur aktuellen brasilianischen Literatur: Der nationale Instinkt“] [1873]. *Obra completa*, Bd. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, S. 1206.

4 Implikationen der Prosa

Die unvermuteten und wiederholten Wechsel im Charakter des Erzählers bilden den Kern des hier zu untersuchenden literarischen Dispositivs – der Volubilität. Das erzählerische Subjekt zieht aus dem Sprung von einer Personifikation zur anderen drei Arten der Befriedigung bzw. „Vormachtstellung". Eine ist geknüpft an die Vorliebe für das Neue, eine an die trockene Abkehr von der früheren Manier, die dritte an die Herabwürdigung des orientierungslosen Lesers, der unweigerlich auf den ‚alten', vorangehenden Charakter eingestellt war, der eben fallen gelassen wurde. Mit der Wiederholung dieses Zyklus ist die vielversprechende Neuheit nicht länger eine solche und schließt sich den zurückgelassenen Positionen an, deren relatives Gewicht zunimmt, wodurch wiederum die künftigen Neuheiten an Wert einbüßen, da sie trotz der Unvorhersehbarkeit verwerfbar sind, sobald sie erscheinen. Seiner Glaubwürdigkeit beraubt, wird das Prestige des Neuen zur selben Unfruchtbarkeit nivelliert wie die anderen beiden Vergnügungen; abgesehen von den Momenten subjektiver und inakzeptabler Überlegenheit, die sie verleiht, bleibt die Bewegung ohne jegliche Rechtfertigung. Dennoch hört sie, soweit es in ihrer Macht liegt, nicht damit auf, das gesamte Universum zu durchdringen.

Die inhaltliche Beziehung zwischen Brás Cubas' Befriedigungen und den Erscheinungen, die er annimmt, um sie sodann wieder abzulegen, ist minimal. Das Wesentliche an der in Frage stehenden Überlegenheit ist hierbei die spöttische Indifferenz. So entspricht auf der Ebene der Figur, in die der Erzähler schlüpft, um sich sogleich von ihr zu befreien, jeder Befriedigung der Abbruch und das Versagen einer treibenden Kraft. Was etwa würde aus Konflikt X werden, stellte man ihn auf subtile Weise in analytischer Prosa dar? Die allegorische Prosa betritt die Bühne und bleibt eine Antwort schuldig, mit einem großen komischen Effekt. Im selben Geist der ‚effekthascherischen' Inkonsequenz kann das kurzfristige Ziel, das den Erzähler in Bewegung hält, die Situationen, in die es eingeschrieben ist, weder vorwärtstreiben noch sie vertiefen: Seine Zeit ist zu gering, sein Horizont zu eng, seine Substanz zu simpel – ein Missverhältnis, das einen zum Lachen bringt, weil es sich gegen die Realität versündigt und auf ein unverantwortliches Verhalten hinweist. Es handelt sich schlussendlich um ein allein subjektives Drängen nach Bestätigung einer Macht, deren Substanz die Unverbindlichkeit ist. Die Lösung, auf monotone Weise dieselbe, ist normiert wie bei einem technischen Vorgang: das willkürliche Aufgeben einer Position für eine andere. Der Roman verdankt die Materie dieser Bewegung der zeitgenössischen Geschichte, die von der Kaprice überlagert wird, oder der die Kaprice ihre ursprüngliche Triebkraft auferlegt. Die Wirkung ist auf

https://doi.org/10.1515/9783110790016-005

gewaltsame Weise *reduktionistisch*. Ungenügen und Unzufriedenheit sind Teil der Idee dieser Bewegung.

Im Allgemeinen liegt der Moment des Witzes, den die Erzählung unaufhörlich herzustellen und zu erneuern sucht, in der Unterbrechung. Durch diese strebt der Erzähler nach Anerkennung und in ihr beschließt er – eine Art Sieg – seine subjektive Bewegung. Mit anderen Worten, subjektive Befriedigung und objektives Versagen finden sich auf systematische Weise im Fortgang der Form verbunden. Die kurzen Segmente und die lebhaften Kontraste, in denen die Unstetigkeit zutage tritt, sind formale Regel sowie künstlerische Notwendigkeit.

Die Diskontinuität erweitert sich in diesem Fall unterschiedslos in objektive und subjektive Sphären, denn dadurch, dass die Überlegenheit des Erzählers darin liegt, sich von jeglichen Verpflichtungen zu entbinden, wird ihm die Kontinuität in seiner persönlichen Seinsweise nicht weniger unerträglich erscheinen als auf der Ebene des Inhalts. Die unzähligen, äußerst vielfältigen Unterbrechungen und Selbstunterbrechungen, die die *Memoiren* enthalten, sind Ausdruck dieser Notwendigkeit, und sie universalisieren damit de facto die Segmentierung.

Eine scheinbare Ausnahme stellen die Witze, das komische Theoretisieren und die semi-allegorischen Anekdoten dar, die sich durch den Roman ziehen, da sie in sich selbst vollständig sind. Und dennoch, da es sich um eingeschobene Passagen handelt, stellt ihr Auftreten selbst eine Unterbrechung dar. Untersucht man zudem ihren Gehalt, zeigt sich, dass sie denselben Triumph der Laune, dieselbe Untauglichkeit für die Wirklichkeit veranschaulichen; ebenso sind sie kurz, weisen keine unmittelbare Kontinuität auf und bedienen auf glänzende Weise Brás Cubas' Bedürfnis, zu glänzen. Ob durch Unterbrechungen auf formaler Ebene oder durch Anekdoten und Lehrstücke über die menschliche Eitelkeit auf inhaltlicher Ebene – die Erfahrung, die eingefangen werden soll, verändert sich nicht. Schließlich wird deutlich, dass Fabeln, Anekdoten, Vignetten, Rätsel, Karikaturen, einprägsame Charakterskizzen – all diese kleinen Formen, die Machado de Assis mit der Tinte des Meisters ausführt – in sich geschlossen sind und damit eine romanhafte Materie zweiter Klasse darstellen, der die Forderung nach einer totalisierenden Bewegung, wie sie der große Roman des 19. Jahrhunderts vollzieht, fremd ist. Zweifellos erfahren sie durch das Zusammenspiel mit den Motiven des Erzählers eine Verfeinerung, wodurch ihre Funktionalität in den *Memoiren* im Ganzen gewährleistet wird, und doch verlieren sie nichts von ihrem Geschmack eines leichten, gefälligen Genres mit kommerziellem Anstrich, gepaart mit der Zurschaustellung elementarer Virtuosität. Kurioserweise war es die unfehlbare Strenge, mit der Machado de Assis die Form des realistischen Romans den Imperativen der Volubilität beugte, eine Strenge voll der Bitternis und des Unglaubens gegenüber seinen Zeitgenossen, die ihm den Spielraum für ein Abbild der Gesellschaft mittels angenehmer und akzeptierter Formen verschaffte, in einem Geiste,

der Macedos *Moreninha* [Das dunkle Mädchen] (1844) oder die journalistische *crônica* seiner Zeit nicht desavouiert, was den Erfolg eines solch sonderbaren Schriftstellers erleichtert haben mag.

Um den Faden wieder aufzunehmen, ist festzuhalten, dass die Notation der kontingenten Wirklichkeit, wie sie dem Roman als Form zukommt, keine Entwicklung aufweist, oder besser, keine Früchte trägt. Sie wird ständig von der Erzählung unterbrochen und in ein Sprungbrett für subjektive Befriedigung verwandelt, sei es die des Erzählers, der Figuren oder des Lesers – eine Bewegung, die sich *auf Kosten der Wirklichkeit* verwirklicht. Die regelmäßige Wiederholung, die leicht in der Vielfalt der Umstände auszumachen ist, in der sie vorherrscht, verleiht dieser Bewegung eine metaphysische Note, in der das Moment des Realismus seiner geschichtlichen bzw. psychologischen Implikationen beraubt ist und stattdessen als Allegorie einer höheren Wahrheit oder auch einer fadenscheinigen Abstraktion dient: Hier tritt die *universelle* Gestalt des menschlichen Geistes hervor, auf ewig außerstande, sich auf Wirklichkeit und Vernunft zu beschränken, stets auf dem Sprung in die Welt der Fantasie.

Diese Anordnung spiegelt sich vielfach wider. Wenn die Kaprice ein unabänderliches Merkmal menschlichen Seins ist, so sind die vielfältigen Episoden und ihre mannigfache Erläuterung überflüssig. Der Roman selbst übrigens stützt diese Schlussfolgerung, wenn er zuweilen „immer dasselbe ... immer dasselbe“[29] zu sagen scheint. Andererseits steht die ausschweifende Empirie, gerade weil sie nicht notwendig ist, ganz im Zeichen der Grundlosigkeit bzw. der Kaprice; sie ist nicht allein deren Abbild, sondern effektive Präsenz. In diesem Sinn ist die Redundanz – ungeachtet vorangegangener Einwände – auf irritierende Weise funktional. Mehr noch: Trifft es zu, dass die einmal universalisierte Wandlungsfähigkeit des Erzählers die Fülle an Situationen, Ideen und Stilen, die ihrem Begriff nichts hinzufügen, entbehren kann, vollzieht sich darüber hinaus eine gegenläufige Bewegung, und das Übermaß an Umständen selbst setzt die universalistische Darstellung der Volubilität außer Kraft. Damit fungiert diese als lachhafte Rationalisierung eigener sozialer und psychologischer Interessen.

Aus den vielen Veränderungen ergibt sich eine Konstante, die sich zu ihnen so verhält wie das Wesentliche zum Illusorischen. Zufälligerweise gibt es unter den vielen Haltungen des Brás Cubas auch eine – und sie zählt zu den häufigsten –, die gerade dies sagt und im Guten wie im Schlechten die Wahrheit der Bewegung zu formulieren scheint. Es handelt sich um seine philosophische oder philosophierende Haltung, die in Form von Sentenzen oder Mini-Fabeln allgemeine Aussagen über die Natur des Menschen tätigt. Ihre Themen sind die Beständigkeit der Unbe-

29 *Postume Memoiren*, Kap. VIII.

ständigkeit sowie die Universalität der Selbstbezogenheit. Nichtsdestotrotz ist auch diese Haltung, wenngleich durch die reflexive Gesinnung vereinheitlicht, alles andere als homogen: Sie speist sich aus dem *Kohelet* ebenso wie aus den französischen Moralisten, dem Materialismus des 18. Jahrhunderts, dem liberalen Universalismus, dem Wissenschaftsglauben des 19. Jahrhunderts sowie den Philosophien des Unbewussten. Es sind dies unvereinbare Sichtweisen, deren Vielfalt, wie noch zu zeigen sein wird, grundlegend ist für die Gestaltung der problematisch-clownesken Atmosphäre des Romans. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass der Universalismus durch die Handlung und in jedem Moment von der narrativen Bewegung hervorgebracht und zudem in regelmäßigen, wenn auch sporadischen Abständen in ‚philosophischer' Manier glossiert wird; daher seine konsolidierte Präsenz – in deutlicher Dissonanz zu der Vielfalt und suggestiven Macht der Empirie.

Die entgegengesetzten Pole dieser Uneinigkeit sind literarisch und ideologisch stabile sowie komische Verfahrensweisen: das Detail aus dem Alltagsleben, das keine realistische Funktion innehat, also über keine Kontinuität auf der Handlungsebene verfügt; sowie der Universalismus, der keine kritische Funktion einnimmt und wenn doch, dann eine trügerische. Auf je eigene Weise sichern sie sich das Primat der Unverfänglichkeit, genauer gesagt, die gewohnte Präsenz und die faden Allgemeinplätze. Zusammen stellen sie eine tiefgehende, reale historische Erfahrung dar. Machado war sich der beschränkten und konservativen Bedeutung jener Haltung ebenso bewusst wie ihrer brasilianischen Dimension, sodass sich in seiner Erzählung „Theorie des Maulhelden"[30] – ein Schlüssel zu seinem reifen satirischen Stil – ein aufstrebender junger Mann einen ganzen Vortrag zu diesem Thema anhört. Dem Meister zufolge ist die beste Methode, um nichts sagen zu müssen und jeder Kontroverse aus dem Weg zu gehen, sich einerseits auf „Kleinkram" und andererseits „auf die Metaphysik" zu beschränken – beides komplementäre Extreme, eines nichtiger als das andere. Und in der Tat, die seichte Konversation und die großen Abstraktionen formieren in Machados Prosa ein unzertrennliches komisches Paar, wie Dick und Doof aus dem Kino, das die Kluft – ein lokales, bis heute anhaltendes Verhängnis des Denkens – zwischen der vertrauten Wirklichkeit und den gedanklichen Höhenflügen aufzeigt. Dennoch lässt sich ein aus literarischer Sicht interessanter Rollentausch feststellen: Die beobachtete empirische Realität tauscht ihren virtuellen Realismus gegen eine allegorische Funktion ein, die auf ein generisches Bild des menschlichen Geistes hinarbeitet, während die untypische Abstraktion aus unterschiedlichen

30 Das Original trägt den Titel „Teoria do Medalhão" (1881). [„Lob des Durchschnittsmenschen". *Machado de Assis: Meistererzählungen*. Übers. Curt Meyer-Clason. Hamburg: Wegner, 1964. (Anm. L. R. G.)].

Blickwinkeln in ihrer praktischen Einbettung untersucht wird, wodurch sich soziale Dimensionen akkumulieren. Die lokale Materie ist die Basis für eine universalistische Perspektive, während der Universalismus – der von situationsbedingten Interessen durchdrungen ist, die er zum Ausdruck bringt – eine bestimmte historische Dynamik darstellt und als Ideologie funktioniert.

Der Sieg der Kaprice bedeutet per definitionem die Niederlage der Subjektivität in ihrem anspruchsvollen bourgeoisen Sinn, die wie ein schlechtes Gewissen auf ihr lastet: Auf der Suche nach einer unmittelbaren imaginären Befriedigung geben der Erzähler, die Figuren oder der Leser die äußerliche oder innerliche Beziehung auf, die zum jeweiligen Zeitpunkt *die ihrige ist*. In der Tat verunmöglicht die zur Regel verwandelte Volubilität die Konsequenzen für Handlungen und Ideen, ohne die es keine subjektive Kraft gibt, die in der Arbeit von Verwandlung und Selbstverwandlung liegt. Ebenso wenig gibt es eine Dialektik zwischen Individuum und Gesellschaft, weil das Bewusstsein des Einzelnen nicht an den Punkt gelangt, sich als wirksame Macht zu konfigurieren. Inmitten eines individualistischen Zeitalters ist dies ein beträchtlicher und ideologisch entscheidender Verzicht. Das Spektrum seiner literarischen Wirkungen – ohne jegliche Übertreibung machtvoll und tiefgehend – zeigt sein Ausmaß an.

Untersucht man die Diskrepanz zwischen der Idee, die sich die Volubilität von sich selbst macht, und dem Abbild, das sich aus der globalen Einschätzung ihrer Dynamik ergibt, wohnt man Schritt für Schritt einem Spektakel bei, in dem sich die Kaprice den Stempel der eigenen Freiheit oder der Willkür aufdrückt, gegenüber dem Schein der Notwendigkeit: Die Betonung liegt auf dem Primat des Geistes über den Umständen. Der Eindruck des Ganzen hingegen ist ein vollkommen anderer. Die Bewegung der Volubilität gehorcht einem schlichten und repetitiven Prinzip, das sich sogar – welch eine Demütigung für den Verstand – mechanisch erklären lässt (Brás Cubas versucht sich an einigen Theorien in dieser Richtung). Dort, wo die Kaprice zu regieren schien, befiehlt die Kausalität, der Diversität gelingt es nicht, die Monotonie zu überdecken, und der Schlüssel ins eigentliche Innere entpuppt sich als einfacher Mechanismus, überdies mit grotesk wissenschaftlichem Anstrich. Die Zurückweisung der Postulate von Positivismus, Naturalismus etc. ist nichts als Angeberei, was nur den Siegeszug des Determinismus unterstreicht. In derselben Hinsicht ist festzustellen, dass die Bewegung des Erzählers, da sie nicht durch das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Positionen entsteht, sondern durch die drängende Notwendigkeit, die eine durch die andere zu ersetzen, eine unendliche ist, mit anderen Worten, sie ist unabschließbar. Weder schreitet sie fort, und noch weniger gelangt sie an ein Ende; sie wiederholt sich und nützt sich bestenfalls ab. Sie scheint absolut frei, doch in Wahrheit ist sie zwanghaft, und ihr einziges wahrhaftiges Ergebnis, ihre eigentliche Lektion, ist

die Erschöpfung. Die Wechsel, die sie konstituieren, sind jeder für sich ein geistiger Wurf in ihren Kontrasten in Stil und Position, die sie implizieren, doch der Prozess als Ganzes ist öde und trist. Was ist das für ein Bild, in dem Überlegenheit, Arglist, stete Initiativen, Klarheit von Absichten und Bewegungen einen derartigen Eindruck der Unterlegenheit, Ohnmacht, Trägheit, Sinnlosigkeit etc. hinterlassen?

Aus einem anderen Blickwinkel, der all die invertierten bzw. gegenläufigen Effekte zusammenfasst, finden sich in den Gefilden des Subjekts, wo die Wiederholung und durch sie hindurch die Statik (das sich stets selbst gleichende Perpetuum Mobile von Brás Cubas' Kapricen) regiert, Bewegung und Zweckmäßigkeit, wohingegen im Bereich des Sozialen weder Tendenz noch Logik festzustellen ist. Hier besteht vielmehr der Eindruck des Zufälligen und der Unverbundenheit, unbeschadet dessen, dass dieser Bereich, gerade in seiner Opposition zur Frivolität der subjektiven Gefilde, der eigentliche ist: Das Sekundäre ist in Bewegung, obgleich es nirgendwo hingeht, wohingegen das Wesentliche stillsteht und damit ein stechendes Gefühl eines unbedeutenden Lebens vermittelt.

Etwas Paralleles vollzieht sich im Gewebe der Prosa. Aus künstlerischer Sicht tritt die Volubilität umso deutlicher und schwindelerregender hervor, je definierter und kurzlebiger ihre verschiedenen Figuren waren. Daher rührt die stilistische Suche nach Werten von ungleichem Rang, die in Konflikt mit ihren eigenen Ansprüchen stehen, doch geeint sind im Genius einer Formel, Werte wie das Wesentliche, das Erlesene, das Einfache, das Berühmte, das Gängige, die nur im Rahmen einer solch billigen ästhetischen Norm aufeinandertreffen können. Die Nähe zum Epigramm, zum Gemeinplatz oder zum Auszug einer Anthologie stellt eine weitere Provokation dar, wenn sie nicht gerade Anlass zu Applaus gibt. Es ist ein vornehmlich geckenhaftes Schreiben, das heterogene Verfahren voraussetzt, etwa das analytische und wagemutige Erkunden unterschiedlichster Themenfelder, das Sammeln von Phrasen und illustren Zitaten, ob sie nun passend sind oder nicht, das Prägen von prägnanten Wendungen, mit offiziellem und klassischem Timbre, das spöttische Ersinnen von intellektuellen, moralischen und ästhetischen Ausrutschern, die allesamt stets den äußeren Schein wahren. Kurzum, ein Werk, das geistreich sein mag, doch der Unsinn ist eine ihm wesentliche Zutat. Das Ergebnis fungiert als feste Stütze, die der Prosa mit entsprechendem Simulakrum der Meisterschaft eine erhöhte Geschwindigkeit verleiht. Auf diese Weise bringt der Erzähler, dessen – segmentierende – Vorliebe die virtuelle Bewegung der verwendeten Materie zugleich hemmt, diese in eine vollendete Form, befreit von der Reibung zwischen Denken und Erfahrung, und ohne Spuren von ihrem ursprünglichen Prozess. Es handelt sich jedoch um eine nach einem niederen Kriterium geschaffene „Vollkommenheit", die vom andauernden Ton der Nichtigkeit kommentiert und adäquat ausgedrückt wird.

Der Skandal der *Memoiren* liegt darin, dass sie die moderne Zivilisation der Volubilität unterwerfen. Welchen Themen auch immer sich der Roman widmet, besteht der Effekt seiner Prosa eben darin. Es gilt, an der Oszillation von Bewertungen festzuhalten, die insbesondere daraus resultiert, dass Überlegenheit in Unterlegenheit mutiert. Auch die Wende in die gegenteilige Richtung ist dabei zu beachten: Wenn zum Beispiel die unbeständige Prosa den Leser zum Lachen bringt durch das suggerierte Unvermögen, sich längere Zeit hindurch anzustrengen oder Befriedigungen aufzuschieben; so bringt sie ihn zugleich zum Lachen über die langwierigen Anstrengungen selbst, da die Volubilität im Gegensatz dazu zumindest jeden Augenblick nach Befriedigung sucht – und diese auch erlangt, selbst wenn es nur eine imaginäre ist. Man lacht hier über nichts Geringeres als über die Errungenschaften der modernen westlichen Welt.

Der Beweggrund der Volubilität ist unmittelbar und personalistisch. Ihr Primat verhindert das Inkrafttreten der bürgerlichen Norm, obgleich es ihr deren Prestige nicht entzieht. Letzteres ist unumgänglich für die zivilisierte Vorstellung dessen, was Machados Volubilität aus sich macht, auch, um es anderen zu zeigen. Es ist ein außergewöhnliches Regelwerk – Prestige ja, aber keine Gültigkeit –, das die Vorstellungswelt der *Memoiren* regiert und eine direkte Wirkung der narrativen Form ist. Wie bereits angedeutet wurde, gehorchte das ideologische brasilianische Leben einer vergleichbaren Regel, bestimmt durch die soziale Struktur des Landes. Wenn dies zutrifft, hat Machado ein literarisches Verfahren entwickelt, dessen objektives Gerüst das geistige Leben in Einklang mit der brasilianischen Wirklichkeit brachte, und zwar unabhängig von den Überzeugungen hinsichtlich dieser oder jener Doktrin. Das Fundament der historischen Genauigkeit besteht in diesem Fall nicht aus Meinungen, sondern in den technischen Lösungen, die ihren Kontext abbilden. Die mimetische Genauigkeit wird damit zu einem Effekt der Strenge der Konstruktion.[31]

Abstrakt besehen, ist die Volubilität das Gegenteil der Beständigkeit. Auf dieser abgeschmackten Ebene ist sie weder gut noch schlecht, kann doch der Mensch glücklich oder unglücklich sein, wiewohl er beständig ist oder sprunghaft, und niemals ist er nur das eine ohne das andere. Der sprunghafte Brás Cubas hingegen sitzt ab der ersten Zeile des Romans auf der Anklagebank, in Wahrheit, um über den Leser zu lachen. Er sucht nicht die Volubilität zu verteidigen, die de facto beschuldigt wird, sondern Beweise für die Ohnmacht seiner Gegner zu erbringen und sich an der eigenen Straflosigkeit zu erfreuen. Worin besteht diese? Einer adäquaten Antwort zugunsten ist es nötig, die Sphäre der Prosa-an-sich nunmehr zu verlassen und die Figur des Erzählers im Kontext der sozialen Bezie-

31 Zur Dialektik von Mimesis und Konstruktion siehe Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 72–74.

hungen zu betrachten, also in den Bereich der Situation, des eigentlichen Ablaufs, der Handlung vorzudringen, und damit zum nächsten Teil des Romans. Natürlich ist auch dieser nicht in Kapitel ohne bestimmtes Thema oder in solche, die eine Geschichte erzählen, unterteilt, wenngleich, wie noch zu zeigen sein wird, diese Trennung eine gewisse Grundlage hat.

In einem konventionellen Sinn setzt die Handlung mit dem Kapitel X ein, der Geburt des Protagonisten, und verläuft dann mehr oder weniger linear bis zu seinem Tod, der nach dem letzten Kapitel behandelt wird, das heißt, im ersten – ein weiterer Streich. Die bisherigen Beobachtungen beziehen sich vorrangig auf den Beginn des Romans (Kap. I–IX), ein Zwischenreich, in dem Brás Cubas – das Paradoxon auf die Spitze treibend – bereits gestorben ist, noch nicht geboren ist, und aus den Tiefen einer Ewigkeit zum Leser spricht. Hier herrschen uneingeschränkt Willkür und Affront gegenüber der Wirklichkeitstreue, und das Universum ist vollständig den Anwandlungen des Bewusstseins des Verstorbenen unterworfen, der nicht den chronologischen und kausalen Zwängen ausgesetzt ist, die ihm die biografische Form in Folge bis zu einem gewissen Grad auferlegen wird. Aus diesem Blickwinkel lässt sich der erste Teil übrigens als ein langer, geschmackloser Witz verstehen, der dazu dient, den eigentlichen Anfang des Romans hinauszuzögern („Rümpfen Sie die Nase nicht über mich, nur weil wir noch nicht zum narrativen Part dieser *Memoiren* gelangt sind“).[32] Die Volubilität ist hier in vollem Gange, denn sie ist vornehmlich formales Prinzip; in Folge hingegen wird sie vor allem in der Motivation der Figuren oder im Inhalt zu finden sein. Damit wird sie nicht verschwinden, doch der Unterschied ist eklatant: In ihm hallen die stilistischen Sprünge zwischen den beiden bereits kommentierten einleitenden Absätzen wider. Auf kompositorischer, um nicht zu sagen musikalischer Ebene, wird das Wirrwarr von Marsch und Gegenmarsch in Zeit, Raum und Thematik – der Damm von Abschweifungen zu Beginn des Romans – von einem dünnen erzählerischen Strang begleitet, wenngleich er gekrümmt und immer wieder unterbrochen wird. Zweifellos ist die Verzögerung des Beginns der Handlung eine Taktik, um diese einzuführen und auf sie warten zu lassen. Was hat diese Sequenz zu bedeuten?

Ein Freund des Paradoxons, beginnt Brás Cubas seine *Memorien* mit dem Ende, das sich aus seiner Sicht damit erklären lässt, dass die „Bahre“ des Bürgers zur „Wiege“ des Romanciers wurde. Diese Hypothese des „Toten, der zum Autor geworden ist“ wurde von einem Teil der Kritik so ernst genommen, dass sie die Struktur des Romans daraus ableitete. Auf die Argumente hierfür wird noch zurückzukommen sein. Zweifelt man an ihnen, bleibt die Frage: Worin besteht der Zweck dieser neun Kapitel, erratisch und ohne Handlung, in denen die Volubilität

32 *Postume Memoiren*, Kap. IV.

ihre zersetzende Wirkung zur Schau stellt? Die sehr abstrakte Antwort lautet, dass sie eine geistig niedere Stimmung schaffen – Formen der Macht, reale Motive, Widersprüche –, ohne die das Leben des Helden und die Geschichten aus dem Leben in Brasilien, der eigentliche Kern der Ereignisse, künstlerische Unzulänglichkeit oder „Schwindel" wären, um einen Begriff zu gebrauchen, der dem Romancier teuer ist („Alles!, mein Freund, alles!, nur nicht wie ein ewig Beschwindelter leben!").[33] In diesem Sinn dienen sie als unerlässliche Vorrede. Monotonie, Erniedrigung, Verstümmelung, Verschwendung, Dissonanz, Sterilität etc. sind, wie zu zeigen gesucht wurde, keine zufälligen Bestandteile, sondern offenkundige und grundlegende Effekte der Bewegung der Prosa. Sie bilden die Resultante aus den Festspielen der Kaprice, die auf der Vorderbühne stattfinden. Mit anderen Worten, sie konstituieren das Minimum an Konsistenz und Realismus, das notwendig ist, um die Figuren und Konstellationen zu situieren, die im Roman angesiedelt sein werden und aus denen sich Machados Äquivalent der Wirklichkeit zusammensetzt. Die Figuren und Konstellationen waren nicht neu, sie durchdrangen die Schriften von Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida und José de Alencar bereits ebenso wie den humoristischen Journalismus jener Zeit. Doch nun, vermittels dieser Übungen spöttischer Nichtigkeit, erlangen sie den Status großer Kunst.

Der respektlose Geist der *Memoiren*, und vor allem die Lust am Beschädigen, sorgen bis heute für Verwirrung. Brás Cubas selbst bemerkt zu diesem seinem Tonfall, den er auf die Losgelöstheit der Toten zurückführt: „Aber im Tod, welch ein Unterschied! Welch Erleichterung! Welch Freiheit! [...] Ihr Lebenden, es gibt nichts Unermesslicheres als die Verachtung der Verstorbenen".[34] Die Kritik nahm diesen auf, wodurch die freiesten und gewagtesten Formulierengen dem Toten angerechnet werden, der nichts mehr zu befürchten hat, während die Kleingeistigkeit den Lebenden gehört, die den Zwängen der Wirklichkeit unterliegen.

Trotz der Autorität des Erzähler-Bürgen – die nichtig ist – führt diese Perspektive nicht weit. 1) Sie verkennt den Anteil der Farce an der Situation, und an die Stelle ihrer Impertinenz, die Teil einer weltlichen und ungläubigen Beziehung ist, setzt sie den abstrakten und „ernsten" Kontrast zwischen Leben und Tod – einer jener metaphysischen Allgemeinplätze, wie er in der „Theorie des Maulhelden" empfohlen wird. 2) Sie übersieht, dass auch die Lebenden ihre „absoluten" Momente von Überdruss, Ernüchterung, Grausamkeit etc. haben und sich an diesem Punkt in nichts von dem toten Erzähler unterscheiden. 3) Sie verhehlt das

33 Ein Ausruf von Machado, zufolge Araripe Júnior, Tristão de Alencar. *Obra crítica*, Bd. 4. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1966, S. 282.

34 *Postume Memoiren*, Kap. XXIV.

Entscheidende, nämlich dass Brás Cubas, „der Kürze des Jahrhunderts entbunden“,[35] ebenso engherzig und von gesellschaftlichen Eitelkeiten verfolgt ist wie die bedauernswertesten seiner Figuren. Dies wird von der ersten Seite an deutlich, wo er sich nur schwer mit der geringen Zahl derer abfinden kann, die bei seinem Begräbnis waren. Die Komödie steckt justament in den irdischen Leidenschaften des höchst lebendigen Toten.

Anders gesagt, die wechselseitige Ablösung und Kontaminierung von Metaphysik und Geschwätz charakterisieren nicht nur den Erzähler, sondern *alle* Figuren des Romans. Seine Einheit gründet sich auf diese generalisierte Ähnlichkeit, unbeschadet der durchaus bestehenden Unterschiede in der Tonart. Die Identität wird nicht weniger akribisch vorbereitet als der Kontrast: Bereits im zweiten Absatz vernehmen wir Brás Cubas’ Grabrede, die ein Freund verfasst hat, die aber ebenso gut von ihm selbst stammen könnte, so sardonisch ostentativ ist ihr rhetorischer Genius. Sodann, in Kapitel III, wird die genealogische Leidenschaft von Brás Cubas’ Vater als „Prahlerei“ bezeichnet – „denn wer ist kein Prahlhans in dieser Welt?“ –, die sich substanziell kaum von den diversen Launen des Sohnes unterscheidet, der sich etwa kurz davor, bereits als Verstorbener, mit den Vorzügen einer verheirateten Frau gebrüstet hatte. Hier ist sie, fassbar in ihrer Bewegung, die Universalisierung der Volubilität, die der Erzählerstimme kein Privileg einräumt. Es lässt sich folglich festhalten, dass im Roman zwei literarische Register nebeneinander existieren, ein hochtrabendes, von großer intellektueller Allüre, das andere beschränkter, *aber beides sind Manifestationen derselben Ordnung der Erfahrung, derselben Suche nach einer Vormachtstellung*, und dass Brás Cubas die Überlegenheit von Ersterem der Freimütigkeit der Toten zuschreibt. Der Abstand und die Nähe zwischen den beiden, ihre Alternanz, der Atem und der Modus Vivendi, den sie schaffen – gewagte Konjunktionen, deren Wahrheit indes verblüffend ist –, sind das beachtliche Werk der narrativen Architektur und Orchestrierung. Es obliegt der Kritik, diese Rhythmen zu deuten. Der Dualität die Unterscheidung von Leben und Tod zuzuschreiben, ist keine Lösung, sondern ein Kunstgriff – was im Übrigen wiederum Witz hat.

Die Volubilität erschien zunächst als das auffälligste Charakteristikum des Erzählers – ist sie ein subjektiver Zug, eine vorübergehende Disposition, die in Folge korrigiert werden würde? Es hat sich gezeigt, dass dem nicht so ist: Sie ist die stete Neigung aller; damit stünde sie in diesem Fall für die metaphysische Unzulänglichkeit des Menschen. Andererseits mangelt es ihr auch nicht an Konnotationen mit lokalem Anstrich, generischer als Tendenzen von Hinz oder Kunz, jedoch nicht universal; in dieser Bedeutung wäre sie das distinktive Merkmal einer Gesellschaft

---

35 *Postume Memoiren*, Kap. IV.

unter anderen. Folgt man der Gangart der Prosa, garantiert sie die drei erwähnten Perspektiven: Die Volubilität ist die menschliche Natur, sie ist eine persönliche Eigenschaft, und sie ist eine brasilianische Seinsweise. Je nachdem, welche von ihnen vorherrschend ist, der Ton ist ein absoluter, wie es letzten Wahrheiten geziemt, witzig, wenn ein individuelles Manko abgebildet wird, und satirisch, wenn es um eine brasilianische Seinsweise geht. Darin besteht ein logisches Problem, denn dasselbe Attribut kann ebenso individualisieren wie universalisieren: Ist die Volubilität Brás Cubas? Ist sie die Allgemeinheit? Ist sie Brasilien? In künstlerischer Hinsicht stört diese Unbestimmtheit kaum, da sie vornehmlich ein Element des Humors und vielfältiger Tonlagen ist, die einen Kontrast bilden, sich aber aus irgendeinem Grund nicht wechselseitig in Abrede stellen. Vielleicht, weil der eigentliche Gegensatz ein anderer ist, der sich durch einen von ihnen oder abwechselnd durch alle drei verwirklicht – in diesem Sinn fungieren sie als *Ideologie*. Wie zu zeigen sein wird, gibt es noch eine vierte – diskrete, wiewohl entscheidende – Referenz im Roman, die im aggressiven und ungerechten Gestus der Prosa ausgedrückt (aber nicht expliziert) wird. Zu ihrem Verständnis sind die Probleme der Handlung zu erkunden, also die Probleme im Plot und im System sozialer Beziehungen, das ihre Motive bestimmt. Der Schlüssel zum Stil, den es nun zu untersuchen gilt, ist der Antagonismus der Klasse, in seiner spezifisch brasilianischen Ausprägung.

5 Die gesellschaftliche Ausprägung von Erzähler und Handlung

Die Form des Romans ist, obgleich sehr lose, eine biografische, durchsetzt von Abschweifungen und Episoden aus dem alltäglichen Leben in Rio de Janeiro. Der Leser sieht die Stationen aus dem Leben eines reichen und müßiggängerischen Brasilianers an sich vorüberziehen: seine Geburt, die Atmosphäre seiner frühen Kindheit, das Studium des Rechts im portugiesischen Coimbra, seine Liebschaften aller Art, seine literarischen, politischen, philosophischen und wissenschaftlichen Anwandlungen, und schließlich den Tod. In diesem Lebenslauf haben weder Arbeit noch irgendein beständiges Vorhaben einen Platz. Der Übergang von einem Abschnitt zum nächsten ist der Langeweile geschuldet, wodurch dieser Bewegung der Stempel des Klassenprivilegs aufgedrückt wird. Die Beziehungen zu anderen Menschen sind *nicht zivil* im eigentlichen Sinn, das heißt, sie folgen nicht dem modernen Prinzip der Gleichheit, das indes postuliert wird. Mit anderen Worten, Brás Cubas' Volubilität erscheint als Kehrseite des Ausschlusses von Arbeit bzw. wahrhaftigem Streben, sowie als Vertiefung der gesellschaftlichen Gräben.

Das Ensemble der wichtigsten Ziele in einem bürgerlichen Leben, das der Kaprice unterworfen ist, nimmt eine billige Façon an; es hat etwas Operettenhaftes. So treten an die Stelle des Studiums ein paar vergnügliche Jahre in Portugal; an die Stelle der Poesie, das literarische Gebaren eines Mannes, der kürzlich zum Witwer geworden ist; an die Stelle der Politik, eine parlamentarische Rede über die Zweckmäßigkeit, die Tschakos der brasilianischen Nationalgarde um zwei Zoll zu verkleinern, damit sie leichter und handlicher wären. Die Philosophie kommt mittels gesellschaftlicher Reflexionen zum Ausdruck, die ihre Inspiration aus Hundekämpfen ziehen, während sich die Erfindung des Brás Cubas Pflaster zuweilen als Wissenschaft und freies Unternehmertum ausgibt. Eine Ausnahme ist die Liebe, die nicht kleiner aus dem Roman hervorgeht, da die Kaprice ihrer Natürlichkeit nicht zuwiderläuft: Die amourösen Darbietungen des Protagonisten sind kraftvoll und vielschichtig, selbst wenn sie aus romantischer Perspektive jämmerlich erscheinen. Es ist, als wäre unter den brasilianischen Verhältnissen, die als solche durch die Vorherrschaft der Volubilität charakterisiert sind, die Liebe die einzig mögliche Form von Erfüllung – während alle anderen Manifestationen des Geistes zur Armseligkeit verdammt sind.

Der satirische Tonfall suggeriert, dass Wissenschaft, Politik, Philosophie etc. hier nichts weiter sind als Affektiertheit. Das ändert jedoch nichts daran, dass sie stets präsent und für die Zeichnung der Figur unabkömmlich sind, die nicht sie selbst wäre, strebte sie nicht nach Ruhm, Reichtum, Wissen und einem Beamtenposten. Das Lächerliche an diesen Bestrebungen liegt in ihrer geschichtlichen Ver-

https://doi.org/10.1515/9783110790016-006

schiebung. Doch auch dies trifft nur teilweise zu, da Brás Cubas das Prinzip moderner Subjektivität auf vollkommene Weise verkörpert, das keine Grenzen kennt und sich befugt glaubt zu allem, was die Welt neuerdings zu bieten hat (dies unterscheidet ihn von einem Versklavten oder auch von einem *agregado*).[36] In ihrem grenzenlosen Expansionismus verleiht die Volubilität dem Roman eine der Tradition gegenläufige Dynamik, wie sie der zeitgenössischen Gesellschaft eigen ist. Überspitzt formuliert könnte man sagen, dass Brás Cubas die faustische Unruhe an die lokalen Gegebenheiten anpasst. Warum sollte ein brasilianischer Bourgeois nicht *alles* wollen? Obgleich er keine Einschränkungen kennt, greift der Geist, der stets verneint, in diesem Fall nicht die von der Geschichte geweihte Ungerechtigkeit an; und dennoch ist, nach dem Verhalten des Memoirenschreibers zu urteilen, offenkundig, dass er die herrschende Klasse von der Pflicht den Beherrschten gegenüber entbindet und ihrer Verantwortungslosigkeit völlig freien Lauf lässt.

Welche Zukunft steht Brás Cubas bevor? „Vielleicht Naturforscher, Literat, Archäologe, Banker, Politiker oder sogar Bischof – meinetwegen Bischof –, Hauptsache ein Posten, eine Vormachtstellung, großes Ansehen, eine höhere Position."[37] Die Form des romantischen Bildungsromans, die an die Selbstverwirklichung eines jungen Mannes und die Hindernisse auf diesem Weg geknüpft ist, ist präsent, jedoch ausgehöhlt: Die immergleiche Gier nach so unterschiedlichen Machtpositionen sowie die Bereitschaft, sie ohne jegliches Bemühen zu erlangen, diskreditiert sie allesamt. Die komische Distanz zwischen Pflaster und Wissenschaft, Tschako und Politik, ist dieselbe wie die zwischen der eitlen, langweiligen Handlung und einer, in deren Zentrum eine beherzte und tatkräftige Figur steht.[38] Es handelt sich um Versionen des – demütigenden – Gegensatzes zwischen der Gesellschaft von Rio de Janeiro, repräsentiert durch das jeweils erste Glied des Vergleichs, und einer vor-

---

36 Im Hinblick auf die durch die in der Kolonialzeit geltenden Regeln des Landmonopols hervorgerufene Klassentrennung in Brasilien wird unter ‚agregado' eine Person verstanden, die weder zu den Besitzenden noch zu den Versklavten gehört. *Agregados* sind frei und zugleich abhängig von jemandem, der sozial und ökonomisch überlegen ist, um ihren Lebensunterhalt zu gewährleisten. Das grundlegende Beziehungsmuster dieser dichten sozialen Schicht an Menschen, die frei und abhängig sind, ist die Gunst (*favor*). In ihrer Vorstellung identifizieren sie sich mit den Oberen, um nicht Gefahr zu laufen, auf den Stand der versklavten Arbeiter und Arbeiterinnen herabzusinken. Siehe Schwarz, Roberto. „Deplatzierte Ideen". Übers. Jobst Welge. *Lateinamerikanische Kulturtheorien: Grundlagentexte*. Hg. Isabel Exner und Gudrun Rath. Konstanz: Konstanz University Press, 2015, S. 153–168. (Anm. L. R. G.)

37 *Postume Memoiren*, Kap. XX.

38 Zur dynamisierenden und formalen Funktion der Figuren des „napoleonischen" Typs im europäischen Roman des Realismus siehe Lukács, Georg. „Dostojewski". *Werke*, Bd. 5. Neuwied: Luchterhand, 1964, S. 161–176 sowie „Balzac als Kritiker Stendhals". *Werke*, Bd. 6. Neuwied: Luchterhand, 1965, S. 490–509.

bildlichen, also europäischen bürgerlichen Gesellschaft, in der jene ‚professionellen' Spezialisierungen eine entsprechende Karriere und Disziplin voraussetzen und keine bloße Zierde sind. Brás Cubas' „Unzulänglichkeiten" sind nicht nur Ausdruck der Unterlegenheit (was sie aus europäischer Sicht durchaus sind), sondern auch des Vorrechts, im Kontakt zur zeitgenössischen Zivilisation zu stehen (dies vom brasilianischen Standpunkt aus, sei es der Klassen, die davon ausgeschlossen sind, sei es der Klassen, die dieses Vorrecht genießen).

Im Hinblick auf die Prosa der *Memoiren* ließ sich zeigen, dass ihre Triebfeder in der Wandlungsfähigkeit liegt, die wiederum an die Suche nach „irgendeiner Vormachtstellung" gekoppelt ist, wobei „irgendeine" jede dieser denkbaren Vormachtstellungen disqualifiziert. Nun findet sich auf der Handlungsebene etwas Ähnliches, das im Verhalten der Hauptfigur zutage tritt, deren soziale Stellung mitsamt deren Logik es erlaubt, die Analyse voranzutreiben. Anders gesagt, die Veruntreuung des Repertoires westlicher Zwecke, die notwendig sind für die Konfiguration einer angestrebten Vormachtstellung, ist ein unmittelbarer Effekt des narrativen Verfahrens und mittelbare Folge von Brás Cubas' Lebensweise, die sich aus der – naturgemäß raumgreifenden – Dimension seiner Biografie entwickelt. Im ersten Fall ist das Ergebnis aggressiv kurz; im zweiten Fall ist es expliziter und bringt eine Menge an Wirklichkeitsbeobachtung und wahrhaft konzisen Charakterbildern vom kulturellen Stil Brasiliens mit sich. *Es lässt sich also festhalten, dass die Handlung – in anderem Maßstab und in Zeitlupe – die Bewegung wiederholt, die die Prosa in hoher Geschwindigkeit und zu jedem Zeitpunkt durchläuft.* Diese Redundanz bzw. wechselseitige Bestätigung stellt ein entscheidendes Arrangement dar. Die Wendepunkte sind ihrer geistigen Entfaltung eingeschrieben, lange bevor sie diese selbst hervorbringen; daher der so endgültige Eindruck der Ausweglosigkeit, von Rückfällen und bewusst Bösem.

Mehr als ein suggestiver Parallelismus ist dies ein *Resultat*, in dem Arbeiten unterschiedlichster Ordnung aufeinandertreffen, etwa die Vorbereitung eines Modells der Prosa – ein Kampf an vielerlei Fronten – sowie die vertiefte Auseinandersetzung mit zumindest einem sozialen Typus. Der biografische Verlauf von Letzterem lässt eine rhythmische Konstante erahnen, die fixiert, abstrahiert und kommentiert werden wird. Damit wird die Affinität zur Kadenz des narrativen Verfahrens offensichtlich, was die Kohäsion des Romans (eine strukturelle Tatsache) und seine Wirklichkeitstreue (eine mimetische Tatsache) ebenso gewährleistet wie seine formale Originalität im eigentlichen Sinn: namentlich ein Arrangement, das sich aus spezifischen historischen Verhältnissen ergibt, die in ihm ihre – nicht evidente – logische Form und Abfolge finden.

Die Volubilität bestimmt die Reihung der Episoden, womit diese einer inneren Notwendigkeit entbehrt. Es mangelt nicht an einem durchaus lebhaften Begehren, doch es gibt keine kontinuierlichen Absichten. Dies passt gut zur Hauptfigur und

lässt sich leicht damit erklären, dass die Grenze der Kaprice die Langeweile ist. Daher die auf ihre Weise höchst originelle erratische und lose Handlung, ein Plot, der sich nicht von Konflikten nährt, da diese einer gewissen Konstanz bedürfen. Die Vielschichtigkeit ist nicht an die Entfaltung von Widersprüchen gebunden – diese sind ausgeschaltet aufgrund der Unbeständigkeit des Begehrens –, sondern an die Subtilität und den Rhythmus unbewusster Veränderung, des Überdrusses, des Treibens von einem Lebensabschnitt zum nächsten. Diese Themen verorten die *Postumen Memoiren* im Übrigen in der modernen Anatomie des Willens und der Erfahrung von Zeit, und zugleich am Rand des eigentlichen bürgerlichen Territoriums, das durch die Dilemmata individueller Projekte zu beschreiben ist. Kurz gesagt, es handelt sich um einen Verlauf ohne dramatischen Kern, doch voll innerer Notwendigkeit, da *alle* Momente unter der Herrschaft der Kaprice stehen, die der Figuren ebenso wie die des Erzählers. Eine seltsame Verknüpfung, in der das Leben voller Befriedigungen ist, aber leer an Sinn; in der die Logik der Momente, kurz und monoton wie die Kaprice selbst, die sich stets wiederholt, den aleatorischen Charakter des Ganzen unterstreicht; und in der die vitale Kraft der Mittelmäßigkeit beträchtlich ist. Es fügen sich Linien zusammen, die die poetische Justiz auseinanderhält und deren Disharmonie, auf aggressive Weise unbefriedigend, im Zentrum moderner Kunst steht. Mit einem Schlag ist man der dissonanten – und gottlosen – Hypothese eines Lebens ausgesetzt, das keinen Sinn haben könnte. *Die Schönheit dieser Effekte ist wesentlich antikonventionell.*

Trotz der diskontinuierlichen Handlung und des fehlenden dramatischen Bogens verfügt der Roman über einen Verlauf. Eine Art Bewegung aus Bewegungen, die Sinn stiftet: ein Rhythmus, in dem die Interessen des Erzählers, der Figuren und auch des Lesers durch stets sich erneuernde Zyklen von Lebendigkeit und Langeweile führen, wobei das Ganze von der Lebendigkeit in Sättigung und Tod kippt, und alles stets hinter einem dauerhaften Ziel zurückbleibt. Ebenso wie die anderen Romane aus Machados Reifeperiode enden auch die *Memoiren* im *Nichts.* Es lässt sich metaphysisch verstehen, oder aber, was meiner Meinung nach sinnvoller ist, als Ort des Anfangs und des Endes, ein Fall, in dem sich die Analyse aus den Erfahrungen zu speisen hat, deren Summe am Ende das Nichts ist. (Am Rande sei bemerkt, dass einige der besten brasilianischen Bücher, insbesondere Mário de Andrades *Macunaíma* mit seiner außergewöhnlichen Traurigkeit auf den letzten Seiten, eine ähnliche Bewegung vollziehen.)

Die Episoden sind verbunden durch einen gemeinsamen, stark betonten Nenner, den der Leser schnell erkennt und der ihn zum Lachen bringt: Anstelle der Kontinuität oder der Entwicklung einer Handlung tritt stets und in vielerlei Formen die Wiederholung ein und derselben unabänderlichen Unzulänglichkeit auf, wie sie der *Conditio humana* eigen ist. Diese überlagert rasch die einzelnen Episoden, da sie das ihnen und allen anderen möglichen Episoden Wesentliche ist. Das scheint

ein kritisches Fazit zu sein, denn hinter der trügerischen Vielfalt des alltäglichen Lebens verweist es auf eine unverbrüchliche, schwer verdauliche Wahrheit. In der herkömmlichen Lesart liegt darin das Wesen des Romans und des Pessimismus seines Autors. Und doch ist dieses Fazit allzu plakativ und einfach, um den Zielpunkt eines Romans anzuführen, der sich auf ein derart glattes Terrain begibt. Dadurch, dass es so ausführlich und in diskrepanten Deutungen Eingang in Theorien, Maximen und Fabeln findet, steht es auch am Pranger. Das Absolute, weit davon entfernt, für Frieden zu sorgen, entpuppt sich dabei als ebenso vielfältig und umstritten wie die Empirie, die ihrerseits trügerisch ist – und dies ist natürlich ein Element der Komödie. Schenkt man diesen Erklärungen Glauben, wäre der Schlüssel zur Volubilität je nachdem entweder ein psychologischer, ein mechanischer, ein christlicher, ein naturalistischer etc. Es wären miteinander unvereinbare Lehren, deren Funktionsweise jedoch homogen ist; dadurch wären sie nichts anderes als weitere Ideologien unter vielen anderen, oder Unterscheidungen, die keinen Unterschied machen. In literarischer Hinsicht, also mit Blick auf die Bewegung des Werks, zählt die Divergenz weniger als das Element, das es zusammenhält und das im *Universalismus* der Formulierung und in seinem Postulat steckt: der abstrakte Mensch, der Mensch ‚im Allgemeinen'. In der Tat ist dies eine entscheidende Ideologie, von deren Eigenschaften die Konstruktion des Romans abhängt.

Die ‚*Conditio humana*' funktioniert also auf unterschiedliche Weise, je nachdem, in welche sozialen Beziehungen sie eingeschrieben ist. Diese Variationen haben eine enorme Bedeutung und machen, wie noch zu zeigen sein wird, den realistischen Gehalt des Romans aus. Als universaler Schlüssel gehört die Erklärung durch die Volubilität der Sphäre des abstrakten Individualismus an und enthält ein soziologisches, atomistisches Apriori. Von daher kommt der unveränderliche Charakter ihrer Schlussfolgerungen, was die Besonderheiten jedweder gesellschaftlichen Formation und insbesondere den Antagonismus zwischen den Klassen irrelevant macht. Betrachtet man diese Erklärung jedoch im Kontext, verhält sie sich in einem gegenläufigen Sinn und dient dazu, Asymmetrien aufzudecken. Angesichts der gesellschaftlichen Ungleichheit wird das universalistische Argument selbst auf die Probe gestellt und nimmt die Rolle einer skandalösen Plattitüde ein, die umso interessanter wird, je aufgeklärter es ist. Und tatsächlich ist die Tätigkeit des Erklärens in den *Memorien* niemals uneigennützig: Die Befriedigung, die sie ihrem Subjekt beschert, ist Grund für *Gelächter*, während ihre trügerische Rolle in der Beziehung zwischen den Klassen Grund für *Niedertracht* ist. Die entscheidende und stillschweigende Dimension, die schwer explizit zu machen ist, kommt Letzterer zu, ungeachtet dessen, dass sie beide zusammen einen Akkord bilden.

Das soziale Gefüge, das die Figur des Brás Cubas prägt und durch das er sich definiert, spiegelt sich geradewegs in den einzelnen Episoden. Trotz der diskontinuierlichen Form, die scheinbar einer Methode entbehrt, ist die Reihe von Porträts auf ihre Art vollständig und lässt eine Disziplin erahnen, die vom Inhalt vorgegeben wird – die Beziehungen, die zugunsten der äußeren wie auch der inneren Wirklichkeitstreue nicht fehlen dürfen. So wird Brás Cubas in Bezug darauf, wie er die *Sklaven* richtet, als *kleiner Teufel* bezeichnet. Eine *alte Frau*, eine *agregada*, die nicht einmal einen Platz hat, um tot umzufallen, wird in ihm einen *Beschützer* finden, dessen Kopf voll spöttischer Gedanken ist. *Dem armen Mädchen, dem unehelichen Kind*, entspricht *der junge Mann aus gutem Hause, der sie ausnützt*. Ein *Schwager und ehemaliger Sklavenschmuggler, der in krumme Geschäfte verwickelt ist*, findet in ihm *einen verständnisvollen Verwandten*, der es versteht, ihn zu verteidigen und ihm sogar als Mittelsmann für Lieferungen an die Marine dient (in der damaligen Zeit eine Abzocke). Für das *Mädchen im heiratsfähigen Alter* mit dem *politisch einflussreichen Vater* verkörpert Brás Cubas zugleich den *von der Familie ausgesuchten Verlobten* wie auch den zukünftigen *Abgeordneten*. Und so weiter, und so fort.

Im Ganzen betrachtet, handelt es sich um Situationen (und Vorteile), die auf Sklaverei und Klientelismus gründen, jedoch vom – maßgeblichen – Schatten der bürgerlichen Norm des 19. Jahrhunderts begleitet werden. Dieser verleiht ihnen den Anschein des Negativen, des Falschen, und bewirkt die Verflechtung von sozialer Befriedigung und moralischer Unvereinbarkeit, die Machados Leserschaft so wohlvertraut ist. Mit anderen Worten, die bereits erwähnte ideologische Sackgasse der brasilianischen Eliten findet ihre Entsprechung im Gerüst der Figuren und Episoden der *Memoiren*. Sowohl im Roman als auch außerhalb ist die besondere Form, die das Geistesleben annimmt, ebenso Ausdruck des Unbehagens wie der Wonne, am modernen Leben teilzuhaben, ohne auf die Begünstigungen durch die Ungerechtigkeit verzichten zu müssen, das heißt also, ohne dem Gebot der formalen Gleichheit der Menschen Tribut zu zollen.

Der Heterogenität zum Trotz ist ferner zu bemerken, dass alle eben genannten Situationen im Schutze familiärer Gefühle auftreten. Diese dienen als mildernder Umstand und Rechtfertigung, natürlich mit einem komischen Effekt. Wenn er auf den Kopf einer Sklavin einhämmert, ist der kleine Brás *der geliebte Sohn* seiner Mutter und seines Vaters; wenn er sich zynisch über die soziale Funktion der Armen äußert, tut der junge Kapitalist dies als *Beschützer* einer *agregada*; wenn er vor der bescheidenen Eugênia davonläuft, für die allein er echte Gefühle aufbringt, tut er dies als *Sprössling einer angesehenen Familie*, der seiner Laufbahn verpflichtet ist etc. Neben der liberalen Norm hat man es hier auf ebenso systematisierte Weise mit einer Ideologie zu tun, die sich auf die typisch brasilianische Familie stützt, mit ihrem System von kindlichen und elterlichen Pflichten und die neben

den eigentlichen Verwandten auch Sklaven, Abhängige, *compadres*,[39] Patenkinder und Verbündete einschließt. Diese Ideologie verleiht der schwierigen Konstellation von sklavischen, klientelistischen und bürgerlichen Bindungen Vertrautheit und patriarchale Würde. Zur liberalen *Verurteilung* der brasilianischen Gesellschaft, die schrill, aber harmlos ist, fügt sich ihre *Rechtfertigung* durch die frommen Familienbande, deren Scheinheiligkeit eine weitere Spezialität Machados darstellt. Verurteilung und Rechtfertigung tragen beiderseits zum Chor inakzeptabler Stimmen bei, aus denen sich dieser Roman zusammensetzt.

Damit wird die Absicht deutlich, einen repräsentativen Typus der herrschenden brasilianischen Klasse durch die ihm eigentümlichen Beziehungen zu synthetisieren. Es obliegt der Handlung, diese durch geeignete Personifizierungen und Anekdoten zu vermitteln. Daher die Vielzahl gesellschaftlicher Typen, um Brás Cubas einen realen Anschein zu verleihen. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, schließt die Bandbreite an Charakteren ein System von Positionen ein, dessen Verbindung mit den ökonomischen und politischen Eigentumsverhältnissen greifbar ist. So verpflichtet die eingehende Behandlung eines Typus dazu, die entsprechende historische Struktur zu skizzieren. Um den Protagonisten lebendig erscheinen zu lassen, war es nötig, eine Reihe von Charakteren auf die Bühne zu bringen, die in gewisser Weise das Resümee der brasilianischen Gesellschaft darstellen. Umgekehrt lässt sich festhalten, dass Brás Cubas deren Ausdruck ist, was aufgrund der metaphysischen und universalistischen Ambivalenz, durch die er sich bewegt, einer Erklärung bedarf. Es sind dies Beobachtungen, die im Hinblick auf einen realistischen Roman konventioneller Machart aufgrund ihrer Offenkundigkeit nicht der Rede wert wären. Im vorliegenden Fall erscheinen sie jedoch opportuner, da die um die Diskontinuität zentrierte Erzähltechnik im Vordergrund alle Aufmerksamkeit monopolisiert und die gültige soziale Struktur außer Kraft setzt, die jedoch, wie zu zeigen versucht wurde, bereits errichtet ist und ihre bestimmende Macht selbst aus der Ferne ausübt.

Brás Cubas’ Volubilität zeigt sich nur dann in ihrer ganzen Fülle, wenn man sie auf der Ebene der sie bedingenden ‚inakzeptablen‘, weil inzivilen Beziehungen betrachtet. Man denke etwa an das spöttische Vergnügen, mit dem der Erzähler die Erwartungen zerstört, kaum dass er sie schürt: Er erzählt erst vom Tod

---

39 Die Kolonialisierung in Brasilien verlieh dem Ritual der katholischen Taufe einen besonderen Charakter: Die Patenschaft ermöglichte es, eine gesellschaftlich anerkannte Bindung zwischen Personen unterschiedlicher sozialer Schichten zu etablieren. Im Allgemeinen standen die Paten hierarchisch über dem Täufling, um eine gewisse Illusion des sozialen Aufstiegs oder der Zugehörigkeit zu einer höheren Klasse aufrechtzuerhalten. Siehe hierzu Schwarz, Roberto. *To the Victor, the Potatoes! Literary Form and Social Process in the Beginnings of the Brazilian Novel* [1977]. Übers. Ronald W. Sousa. Leiden, Boston: Brill, 2020. (Anm. L. R. G.)

und dann vom Leben, erst von der Sättigung und dann von der Liebe, erst vom Scheitern und dann von den Versuchen etc. etc. Derartige Verstöße sind zahlreich und bringen die Handlung bewusst ins Stocken. Abstrakt gesehen handelt es sich um ein Mittel, die konventionelle Ordnung zu stören und infrage zu stellen. Im Kontext besagen sie jedoch mehr als das, und in gewisser Weise das Gegenteil. Es ist, als wären sie narrative Vorsichtsmaßnahmen, um – wem? – die *Unproduktivität der Zeit* zu gewährleisten, die ungenutzt vorüberzieht und alles so lässt, wie es war. Es geht also darum, den Konflikten vor dem Auge des Lesers ihr Potential zu entziehen. Die Umkehrung der Sequenzen entwaffnet das Dispositiv der romanhaften Neugierde und legt seinen Mechanismus offen, mit antiillusionistischem oder kritischem Effekt auf der Ebene der Form. Die andere Seite der Medaille indes ist antikritisch, da sich die Missachtung gegenüber der narrativen Ordnung auf natürliche Weise an den erwähnten inzivilen und ‚inakzeptablen' Beziehungen ausrichtet, denen sie Prestige und Ästhetik verleiht. Das Umschlagen von Klarheit in Missachtung der Norm und Ansporn zu roher Ausübung von Willkür ist steter Bestandteil der *Memoiren*. Diese Willkür zielt offenbar auf die literarische Konvention ab, die aber, wie noch deutlich werden wird, als Ersatz für das wahrhaftige Opfer fungiert, die Benachteiligten.

Auf ähnliche Weise ist ersichtlich, dass es weder in Brás Cubas' Leben noch in der Handlung an Momenten mangelt, in denen die romantische Option – ein stets präsenter ideologischer Horizont – als Möglichkeit einer Umkehr erscheint. Man denke nur an seine Begeisterung über akademische Würden, an den Zauber, den ein armes, lahmes Mädchen auf ihn ausübt, oder an seinen Wunsch, die schöne Virgília ihrer Ehe zu entreißen und mit ihr in irgendeinem Winkel Europas zu leben. Keiner dieser drei Impulse wird umgesetzt werden: rasch werden die Vergnügungen des reichen jungen Mannes den Platz des Studiums einnehmen; die zynischen Gedanken über die Nutzlosigkeit der Mittellosen verscheuchen das spontane Gefühl; und die Behaglichkeit in einer prestigeträchtigen Affäre ersetzt die Schimäre anonymen Glücks auf einem anderen Kontinent. In keinem Fall liegt der Fokus auf dem Scheitern der individuellen Kräfte oder auf ihren Kosten, wie es die Romantik erfordern würde. Ganz im Gegenteil liegt er auf den Begünstigungen, die sich daraus ergeben, auf den Befriedigungen, die jene überwundenen Launen verhindert hätten und die Brás Cubas' sozialer Status und seine Unbeständigkeit ihn zu genießen erlauben. Die Interessen, die den reichen brasilianischen Schnösel dazu bringen, auf keinen einzigen seiner Vorteile zu verzichten, veranlassten dazu, je nach Situation von Liberalismus oder Romantik zu profitieren oder aber vom Glauben an diese abzusehen. Daher der in gewisser Weise antiillusionistische, von Zynismus geprägte Stil, der in den *Memoiren* in die Länge gezogen und in seinen Verstößen gegen die formale Konvention verfeinert wird. Der systematische Charakter dieses Affronts wurde bereits ersichtlich: In ihm zeigt und dramati-

siert sich auf radikale Weise die Gleichgültigkeit der herrschenden Klasse Brasiliens ihren Abhängigen ebenso wie der bürgerlichen Norm gegenüber, bis zur letzten Konsequenz, ohne Scheu vor dem Gipfel der Niedertracht.

In analoger Weise lässt sich in Bezug auf die Handlung festhalten, dass Wesen und Stellenwert der Krise unkonventionell sind: Sie weist weder einen dramatischen Charakter auf, noch bindet sie sich an den Moment einer ideologisch-moralischen Entscheidung, den man verachtet; sie wird später auftauchen, in der diffusen Gestalt des Überdrusses, der daran geknüpft ist, *keine Entscheidung treffen zu müssen*. Das Thema der individuellen Selbstverwirklichung mit all den damit verbundenen Spannungen und Definitionen wird zur Träumerei herabgestuft. An deren Stelle setzt der Plot – als Gesetz der Bewegung – die Alternanz zwischen Erregung und Melancholie, Gier und Appetitlosigkeit, Pole ohne Wendepunkte, gleichgültig gegenüber dem Zweck der jeweiligen Handlung: Das Individuum wird seiner normativen Funktion, als Träger des Sinns geschichtlichen Lebens enthoben. Der Roman sucht den Widerspruch nicht festzuschreiben, und noch weniger die Transformation, sondern die fortschreitende Zermürbung der Begeisterung, mit der ein Parasit seinen Anteil an den Vorteilen der gesellschaftlichen Ungleichheit verschlingt, deren Grenzen nicht zu erkennen sind. Indes wäre Brás Cubas nicht mehr er selbst, wenn er auf seine Rolle als moderne Persönlichkeit, angesehen in Wissenschaft, Philosophie und Politik etc., verzichten könnte. Das Oszillieren zwischen dieser Figur und jener anderen, des Gesellschafters eines nicht zu rechtfertigenden Herrschaftssystems, bildet den Kern seiner Volubilität. So weist die narrative Verve dasselbe Muster auf, das sich in den elementaren Situationen der Handlung –– die von inzivil bis progressiv reichen – identifizieren ließ, von dessen Provinzialismus bzw. ‚Rückständigkeit' sie sich jedoch abwendet mittels der Eleganz ihrer stilistischen Höhenflüge und der Bandbreite an Referenzen. Was ist von dieser Überlegenheit zu halten? Und wenn die unendliche Freiheit des zum Autor gewordenen Toten nicht, wie sie vorgibt, über den Wechselfällen der Lebenden schwebt, sondern ganz im Gegenteil eine Ideologie ist, in der sie ihren vorteilhaftesten Ausdruck fände? Schließlich landet man also wieder bei der ideologischen brasilianischen Komödie, in der die Möglichkeiten von Romantik und Liberalismus, letztlich die Gesamtheit zeitgenössischer Ideen zur Verfügung standen, die sich dem Gesetz gemäß ausrichteten, das ihnen die sklavenhalterische und klientelistische Grundlage des gesellschaftlichen Fortgangs auferlegte.

Die *Memoiren* suchen die Handlung in der brasilianischen Geschichte zu verankern und ihre Bedeutung mittels Referenzen, die teils explizit, teils versteckt sind, herauszustellen. Über strukturelle Korrespondenzen wurde bereits einiges gesagt. Es fehlt jedoch nicht an Beziehungen anderer, unmittelbarerer Ordnung. So hat John Gledson aufgezeigt, welche Rolle bestimmte politische Ereignisse in

Machados Werk spielen, darunter die Unabhängigkeit (1822), die Abdankung von Pedro I. (1831), der Putsch der Volljährigkeit (1840), das Kabinett der Versöhnung durch den Marquês von Paraná (1853), die Verabschiedung des Gesetzes des freien Bauches (1871), die Abschaffung der Sklaverei (1888) und die Ausrufung der Republik (1889).[40] Gledson zufolge weisen diese Ereignisse, die mehr sind als eine bloße Lokalisierung in der Zeit, auf geschichtliche Fragen hin, denen die fiktionalen Wendepunkte und die Komposition der Figuren Substanz verleihen.[41] Im Extremfall wandelt diese Lesart den Roman in eine politische Allegorie. Man muss jedoch nicht so weit gehen, um zu sehen, dass es nicht an Korrespondenzen mangelt, die die Figuren mit einer allegorischen Potenz ausstatten und sie dem irrelevanten bzw. häuslichen Maß ihrer Konflikte zu entheben suchen.

40 Einige Ereignisse der brasilianischen Geschichte mögen hierfür aufschlussreich sein: Im Zuge der Invasion Portugals durch Napoleon im Jahr 1807 verlegt die königliche portugiesische Familie den Sitz ihres Hofes nach Rio de Janeiro. Der Prozess der Unabhängigkeit Brasiliens beschleunigt sich indes unter portugiesischer Herrschaft. König João VI. verordnet das Ende des seit 1500 gültigen Kolonialpakts, indem er die brasilianischen Häfen für den Handel mit anderen Nationen öffnet und mit dem Sonderstatus von Portugal in Handelsgeschäften bricht. Die Franzosen verlassen Portugal relativ bald wieder, doch João VI. zieht es vor, in Brasilien zu bleiben, und zwar bis die Revolution in Porto 1820 seine Rückkehr sowie die Wiederherstellung des kolonialen Status von Brasilien fordert. Sein ältester Sohn Pedro, der Thronfolger, bleibt de facto Regent von Brasilien. Im Jahr 1822 verkündet Pedro die Unabhängigkeit und wird als Pedro I. zum König von Brasilien. Die Schwierigkeiten um die Thronfolge in Portugal nach dem Tod von João VI. im Jahr 1826 veranlassen Pedro I. dazu, 1831 auf den brasilianischen Thron zu verzichten und nach Europa zu gehen. Sein fünfjähriger Sohn Pedro II., Nachkomme des portugiesischen Hauses Bragança und des österreichischen Hauses Habsburg, wird zu seinem Nachfolger ausgerufen. Damit endet das Erste Kaiserreich (1822–1831) und es beginnt die Regentenzeit (1831–1840), in der das Land von einem dreiköpfigen Regentenrat geführt wird. Das Zweite Kaiserreich setzt mit dem Putsch der Volljährigkeit im Jahr 1840 ein, der es dem nunmehr 14-jährigen Pedro II. ermöglicht, den Thron noch vor seiner Volljährigkeit mit 18 Jahren zu besteigen, und der die Streitigkeiten unter den Regenten sowie die Volksaufstände, die die Einheit Brasiliens in Frage stellen, beenden sollte. In einem politisch instabilen Umfeld würde der Marquês von Paraná mit seiner Fähigkeit, konfligierende Interessen miteinander zu versöhnen, zu einem der einflussreichsten Politiker seiner Zeit werden. Es ist eine Zeit, die zudem geprägt ist vom Ende des Sklavenhandels (das Eusébio de Queirós Gesetz von 1850), vom Gesetz des freien Bauches (1870), das die Freiheit aller von versklavten Frauen zur Welt gebrachten Kinder vorsah, vom Krieg gegen Paraguay (1864–1870) sowie von der endgültigen Abschaffung der Sklaverei mit dem Goldenen Gesetz 1888 und der Ausrufung der Republik 1889, die das Ende der Kaiserzeit markiert (Anm. L. R. G.)

41 Gledson, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Übers. von Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, insbesondere die Einleitung sowie die Kapitel „*Casa velha*" und „*Bons dias!*". [„*Casa Velha*: A Contribution to a Better Understanding of Machado de Assis". *Bulletin of Hispanic Studies* 60.1 (1983): 31–48].

Am Rande wirft Gledson eine interessante Frage auf: Was, wenn Brás Brasilien wäre, aus dessen erster Silbe sein Name besteht?[42] Die Chronologie der *Memorien* ist verwickelt, aber nicht verwirrend, und gelegentlich suggeriert sie eine solche Art der Annäherung. Da John Gledson kaum über *Brás Cubas* geschrieben hat und sein Blickwinkel der vorliegenden Analyse dienlich ist, soll nun versucht werden, selbst ein paar Schritte entlang seiner Linie zu gehen. Und in der Tat, ein Blick auf die Daten genügt, um derartige Rückschlüsse ziehen zu können. So wird der Protagonist im Jahr 1805 geboren, in den letzten Jahren der Kolonialzeit. Seine Bildung, die ihn lehrt, keine Normen zu achten und nur der eigenen Kaprice zu gehorchen, fällt in die Zeit des Alten Königs [João VI.].[43] Seine erste *Gefangenschaft* – eine „unlautere" Leidenschaft für eine lebenslustige Spanierin – erlebt er während der Feierlichkeiten rund um die *Unabhängigkeit*, ein Paradox, das nicht zufällig ist. „Wir waren zwei junge Männer, das Volk und ich; wir kamen aus der Kindheit, mit all dem Ungestüm der Jugend." Die Parallele zwischen der „Morgendämmerung der Seele des Volkes" und Brás Cubas' „erster Tagesanbruch" dank jener Dame mit zweifelhaften Manieren, ist poetisch und soll zugleich schockieren.[44] Es handelt sich nicht um die einzige Profanierung in dieser Episode; wer sie zählen möchte, wird weitere finden. Es genügt, daran zu erinnern, dass Brás Cubas „dreißig Tage vom Rossio Grande [Ort der Feierlichkeiten und ihrer ersten Begegnung] bis zu Marcelas Herz" brauchte, was uns in den Oktober des Jahres 1822 führt, in das Monat nach der Unabhängigkeit Brasiliens im September. Man denke zudem an das berühmte „Marcela liebte mich über fünfzehn Monate und elf Millionen Réis"[45] und man landet im März des Jahres 1824, als draußen in der Welt Pedro I. seine Verfassung verabschiedete und damit dem liberalen Abenteuer der ersten Konstituierenden Versammlung ein Ende setzte, deren meistdiskutiertes Modell die *Spanische* Magna Charta gewesen war.[46] Und nun aber die Verfassung und das Vergnügen mit Marcela ...? Das Risiko der Willkür in einer solchen Dechiffrierung ist natürlich groß. Auch gibt es die Versuchung, die formale Analyse zugunsten der Jagd nach historischen Andeutungen aufzugeben oder – aus einem anderen Blickwinkel – das Risiko, die *Intentionen* des Autors dem tatsächlich künstlerischen, also durch die fiktionale Organisation verwandelten Ergebnis vorzuziehen. So sehr diese Annährung auch insinuiert wird, was sagen sie über Marcela und die Verfassung aus?

42 Gledson, John. *Machado de Assis: ficção e história*, S. 71.

43 *Postume Memoiren,* Kap. IX–XIII.

44 *Postume Memoiren,* Kap. XIV.

45 *Postume Memoiren,* Kap. XVII. [Im Jahr 1833 entsprach eine Million Réis ungefähr 1,4 Kilogramm Gold aus 22 Karat. Anm. L. R. G.]

46 Sousa, Octavio Tarquinio de. *A vida de D. Pedro I*, Bd. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, S. 240 ff.

Nicht viel. Und dennoch: Lässt man Fragen nach der literarischen Wirkung beiseite, sind historische Rätsel in Machados Werk von großer Wichtigkeit, wie Gledsons Studien gezeigt haben. Selbst auf die Gefahr hin, den Grund für eine große Anzahl von Details zu verkennen, ist es unerlässlich, sie zu berücksichtigen. Zweifellos steckt dahinter die Absicht, einen nonkonformistischen Kommentar zur brasilianischen Geschichte abzugeben, selbst wenn diese wohlweislich verschlüsselt und einer geringen Anzahl an aufmerksamen oder eingeweihten Lesern und Leserinnen vorbehalten ist.

Nachdem seine Liebschaft mit Marcela ein vorzeitiges Ende gefunden hat, geht Brás Cubas nach Europa, um in die Kultur seiner Zeit einzutauchen. Es sind die Jahre der „praktischen Romantik und des theoretischen Liberalismus“, gelebt „im reinen Glauben an schwarze Augen und niedergeschriebene Verfassungen“,[47] und in denen er „aus allen Dingen die Phraseologie, ihre Hülle, ihr Ornament“[48] zieht. Es ist weder verboten noch verpflichtend, darin Anspielungen auf das Erste Kaiserreich bzw. auf den Kaiser zu erkennen, sowie darauf, wie das kürzlich aus den Fängen des Kolonialismus entlassene Brasilien moderne Ideen aufnahm. Wie auch immer, die Parallelen zu geschichtlichen Ereignissen werden fortgesetzt: Die Zeit in Europa findet ein Ende mit Brás Cubas’ überstürzter Rückkehr nach Brasilien, da seine Mutter im Sterben liegt; und weil er sie acht Jahre lang nicht gesehen hat,[49] befinden wir uns im Jahr 1832. Kurz darauf stirbt auch sein Vater und Brás Cubas wird zum *Waisen* – was man auch von Brasilien sagte, als Pedro I. 1831 abdankte.[50] Die nächste Phase, die eines verschwenderischen, ausschweifenden und halb zurückgezogenen Lebens, fällt mit den Jahren der Regentschaft zusammen und findet Platz im kurzen Kapitel XLVII. Mit der Erklärung der Volljährigkeit Pedros II. (1840) verleiht Brás Cubas dem Leben in der kaiserlichen Stadt Glanz – als modischer Geck und „halb geheimer und halb öffentlicher“[51] Liebhaber einer eleganten Frau seiner Zeit. Im Jahr 1855 findet man ihn als Abgeordneten bzw. Anwärter auf einen Ministerposten wieder, der eine Rede über die Tschakos der Nationalgarde hält, möglicherweise in Anspielung auf die politischen Verhältnisse des Kabinetts der Versöhnung (1853–1857), in der die Pattstellung der parlamentarischen Gegensätze Programm geworden war.[52] Zu dieser Zeit kommt Brás Cubas mit einer Philosophie aus Monismus und Sozialdarwinismus in Berührung, worin er sich als Vorreiter erweist, da die Schule von Recife erst Ende der 1860er Jahre aufkam. Selbst sein Tod im Jahr 1869 steht in Einklang mit der Ent-

47 *Postume Memoiren*, Kap. XX.
48 *Postume Memoiren*, Kap. XXIV.
49 *Postume Memoiren*, Kap. XXIII.
50 *Postume Memoiren*, Kap. XLIV.
51 *Postume Memoiren*, Kap. VII.
52 *Postume Memoiren*, Kap. CXXXVII.

wicklung seines Landes, denn in diese Zeit fällt der Niedergang des Zweiten Kaiserreichs (1840–1889). Direkt davor hatte Brás Cubas begonnen, sich für die Kolonialisierung, Wechselgeschäfte, den Ausbau des Eisenbahnnetzes und sensationelle Erfindungen (das Pflaster) zu interessieren – eine Anspielung auf das damals aufkommende Spekulationsfieber und die yankeehafte Stimmung.

Gesellschaftspolitische Andeutungen sind somit eine Methode. Analog dazu beleuchten auch die mehr oder weniger verdeckten Bezüge auf die brasilianische Literatur einen heterodoxen Blickwinkel auf das Leben im Lande. Ein Beispiel hierfür ist die Episode von Marcela, in der – ohne dass dies offengelegt würde – eine Situation aus José de Alencars Roman *Lucíola* (1862) aufgegriffen wird, dessen Vorbild wiederum Dumas' *Kameliendame* (1848) war. Paulo Silva lernt Lúcia auf einem Fest für die Glorreiche Gottesmutter Gloria kennen, „einem der seltenen Volksfeste am Hof".[53] Kurz darauf begegnet sie ihm auf einer Feier im Landhaus von Dr. Sá, einem Freund aus Kindertagen. Unter den Anwesenden finden sich eine „schöne kleine Spanierin" (!) und Herr Rochinha, „ein frühreifer, ausgezehrter Libertin".[54] Lúcia steigt bei dieser Gelegenheit unter großem moralischen Leid auf die Festtafel und stellt leibhaft Szenen der erotischen Bilder an der Wand nach.[55] Paulo wird herausfinden, dass ihr Herz rein ist und dass die jungen Männer irren, die ihr Habgier vorwerfen. Nicht nur behielt die Heldin die Geschenke ihrer Bewunderer nicht für sich, sie investierte sie zur Gänze in die Bildung einer ihrer Schwestern. Auch Paulo ist im Grunde ein junger Mann mit ehrlichen Gefühlen: sehr empfindlich, was Fragen der Ehre betrifft, und betrübt über die mangelhafte Tugend der verlorenen Frauen, die er aufzusuchen pflegt.

Trotz der unterschiedlichen Atmosphäre lässt sich die Parallele zu den *Memorien* nicht leugnen. Brás Cubas begegnet Marcela „in der Nacht der Lichter, gleich nach Erklärung der Unabhängigkeit, ein Fest des Frühlings, der Morgendämmerung der Seele des Volkes." Kurze Zeit später trifft er sie bei einem „Abendessen junger Mädchen in Cajueiros" wieder. Dem Festmahl steht Xavier vor, „mit all seinen Tuberkeln".[56] Damit lässt sich festhalten, dass das Mädchen in der von Machado neu geschriebenen Episode in der Tat habgierig und darauf spezialisiert ist,

53 Alencar, José de. *Lucíola. Obra completa*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, S. 312–313. [Die Kirche Nossa Senhora da Glória do Outeiro wurde im Jahr 1738 errichtet und trägt diesen Namen in Hommage an den Sieg der Portugiesen über die Franzosen im Kampf um die Bucht von Guanabara im 16. Jahrhundert. Während der Kaiserzeit wurden hier die Kinder der brasilianischen königlichen Familie getauft. Das Stadtviertel Glória in Rio de Janeiro, eine stete Referenz im Werk von Machado de Assis, verdankt der Kirche seinen Namen. Anm. L. R. G.]

54 Alencar, José de. *Lucíola*, S. 338, S. 341.

55 Alencar, José de. *Lucíola*, S. 350.

56 *Postume Memoiren*, Kap. XIV.

junge Männer zu schröpfen; die erste Begegnung fällt mit der Gründung der brasilianischen Nation zusammen, was ihr eine bösartige, wenn nicht allegorische Resonanz verleiht; um zur „kaiserlichen Phase" (der Alleinherrschaft) zu gelangen, durchläuft Brás Cubas eine „konsularische Phase", in der er „die Regierung von Rom" mit Xavier teilt;[57] was die lebendigen Bilder betrifft, stellt Marcela die Posen, die der Geliebte von ihr erbittet, gerne nach – „Du bist aus Arabien, sagte sie mir".[58] Die allgemeine Atmosphäre der Parodie ist entidealisierend, was indes wenig aussagekräftig ist. Brás Cubas greift Paulos Situation abermals auf, um ihr eine glaubwürdigere gesellschaftliche und psychologische Einschreibung zu geben: Sein Verhalten ist die Wahrheit des anderen, die Verdeutlichung der Präpotenz und Scheinheiligkeit des kultivierten jungen Mannes dem jungen Mädchen gegenüber, das keine Familie hinter sich hat und selbst wiederum nicht idealisiert wird. Es ist, als würde Machado sagen, dass Paulo im Grunde Brás Cubas ist, oder dass der gute Junge in der Tat ziemlich erbärmlich ist. In diesem Sinn handelt es sich nicht gerade um eine Parodie, sondern um die Identifikation eines sozialen Typus hinter dem romantischen Gemeinplatz, der mit meisterhafter Distanz und Prägnanz behandelt wird. Das ideologisch und sozial prestigeträchtige literarische Modell fließt als *negative* Zutat in die Komposition eines Prototypen der herrschenden brasilianischen Klasse ein. Es ist eine beachtliche Volte, und es hängt von der realistischen Kapazität ab, in diesen Repräsentationen ein funktionales Moment im historischen Prozess zu erkennen. Nichts ist charakteristischer für Machado de Assis' literarische Unabhängigkeit als dieser findige und stillschweigende Einsatz der geistigen Beschränkungen seines hochgeschätzten José de Alencar. Ob dahinter der Wunsch steckt, seinen berühmten Vorgänger zu übertreffen oder zu entmystifizieren? Die Dichte an Anspielungen in seinem eigenen Werk zu erhöhen? Eine kleine Schar von Eingeweihten zu unterhalten?

Die Suche nach außerliterarischen, der geschichtlichen Welt entnommenen Kräften ist konstant und bedient sich der unterschiedlichsten Mittel, vom offenen Verweis bis zur dunkelsten Andeutung. Wie bereits ersichtlich wurde, verläuft Brás Cubas' Biografie parallel zu den Etappen der nationalen Geschichte; der Komplex der sozialen Beziehungen innerhalb des Romans deutet auf die soziale Struktur Brasiliens in all ihren Eigenheiten hin; zudem werden bekannte Situationen aus vorangehenden brasilianischen Romanen aufgegriffen und geradegerichtet. Somit gründet sich die Handlung der *Memoiren* auf eine große Menge an geschichtlicher Materie, und es wäre nur natürlich, dass den entsprechenden Dynamiken in der Interpretation Gewicht zukäme: Was sagt die Entwicklung von

57 *Postume Memoiren*, Kap. XV.
58 *Postume Memoiren*, Kap. XV.

Brás Cubas und von Brasilien jeweils übereinander aus? Welche Bedeutung hat etwa der Aufstieg seines Schwagers Cotrim, der vom Sklavenschmuggler (vor dem Ende des Sklavenhandels im Jahr 1850) zum Nutznießer undurchsichtiger Geschäfte mit dem Arsenal der Marine wurde (möglicherweise während des Kriegs gegen Paraguay zwischen 1865 und 1870, eine Phase dunkler Geschäftemacherei und für Machado eine der Relativierung patriotischer Gefühle)? Ist es ein Hinweis darauf, dass der illegale Sklavenhandel nur durch andere, ebenso unmoralische Formen des Handels ersetzt wurde? Was soll man vom Schicksal der guten Eugênia halten, die 1815 als uneheliches Kind geboren wurde, 1832 durch eine Kaprice von Brás Cubas beinahe zu Wohlstand kam und in den 1860er Jahren in einem Elendsviertel betteln musste? Die Materie des Romans lädt, sich selbst überlassen, also losgelöst von ihrer formalen Verbundenheit – die immer ein Kunstgriff ist –, zu einem derartigen Verständnis ein, *das jedoch von den schnelleren und kürzeren Zyklen der Volubilität eingedämmt wird*. Diese verstümmelt die charakteristische Materie des realistischen Romans, der geprägt ist von der Geschichte und der praktischen Dimension des Lebens, und wandelt sie in ihr Gegenteil, als Stütze einer unausweichlichen *Conditio humana*. Mit anderen Worten, Materie und formales Prinzip scheinen auf drastische Weise voneinander abzuweichen, da Erstere eine gesellschaftsgeschichtliche Dimension postuliert, und Zweiteres eine metaphysische oder zumindest eine Verfasstheit weitgehender Allgemeinheit, deren Motive abstrakter sind als jene, die in der gesellschaftlichen Materie enthalten sind, der sie keine Kontinuität verleihen. Auf den ersten Blick könnte der Bruch deutlicher nicht sein. Im Ganzen betrachtet, ist er – paradoxerweise – eine Regel der Komposition und der Einheit von größtem Interesse.

Um eine Formel zu wagen, deren Wirklichkeit die Varianten wären, könnte man also behaupten, dass sich das narrative Schema der *Memorien* folgendermaßen zusammensetzt:

a) Eine Handlungsepisode im eigentlichen Sinn, das heißt, Brás Cubas' Leben oder seiner Sphäre in realistischer Manier entnommen. Es ist eine Welt der Nachbarn, *compadres*, Verwandten und Angehörigen, und auch der Sklaven. Es regieren Abhängigkeitsverhältnisse und familiäre Freiheiten, mild oder brutal, sowie die im Gegensatz dazu stehenden Ideale der bürgerlichen Zivilisation des 19. Jahrhunderts, die an die Autonomie des Individuums geknüpft sind. Machados Spezialität liegt in der dieser Mischung eigentümlichen Widersprüchlichkeit, und insbesondere in den geistigen Verrenkungen, die diese Unversöhnlichkeiten zugunsten der Eigenliebe des erzählerischen Subjekts, das ein moderner Mensch sein möchte, zu versöhnen wissen.

b) Eine eingeschobene Episode, die sich – in Thema und Genre – von der ersten unterscheidet, deren Verlauf sie unterbricht. Es könnte ein Apolog sein, ein Rät-

sel, ein Witz, eine Reflexion, was auch immer, solange in ihrem Kern die Fantasie über die Realität herrscht. Die Unterbrechung hat dadurch, dass sie eine bewusste Missachtung vonseiten des Erzählers mit sich bringt, auch einen imperialen Beigeschmack, und legt zudem die unter a) erwähnte Diskrepanz zwischen einer zivilen und einer nicht zivilen Beziehung auf neue Weise dar. Schneidet man den Handlungsstrang ab, formiert sich zwischen der realistischen Episode, dem eingeschobenen Witz und dem narrativen Gestus ein gemeinsamer Nenner, den die Leserschaft zu erahnen beginnt. Es handelt sich um die bereits bekannte Suche nach „irgendeiner Vormachtstellung" und der daraus abgeleiteten Wandlungsfähigkeit, die inmitten der Vielfalt als Dauerhaftes erscheinen, als das Wesentliche inmitten des Kontingenten. Ihre Form ist eine ‚philosophische' bzw. universalistische, das heißt, vermittels der Dekontextualisierung des Verhaltens erwirkt. Anders gesagt, sie ist der Punkt, an den der Geist gelangt, sobald er sich der praktischen Verhältnisse in ihrem modernen, also gesellschaftsgeschichtlichen Sinn entledigt. Die explizite Form der Erzählung reduziert den Anteil des Realismus auf ein pittoreskes Detail und belässt seine Dynamik in einem informellen und virtuellen Zustand.

c) Eine neue Episode mit realistischem Anstrich. Indem sie an andere anknüpft, unterstreicht sie den arbiträren Charakter des Einschubs. Da sie die Handlung jedoch weder strafft noch diszipliniert, ist ihr Fortgang wiederum beliebig. Auch sie fügt sich in die Erzählung mittels der Wiederholung der Volubilität – den abstrakten gemeinsamen Nenner –, die ihr den Vorrang sichert. Die praktischen Voraussetzungen der Handlung, die der Episode ihren realistischen Charakter verleihen, werden verbannt bzw. werden nicht genützt, münden also nicht in die augenscheinliche Kontinuität der Bewegung. Gleichwohl kehrt sich mit der Wiederholung dieses Zyklus die Beziehung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem um, ohne dass man den genauen Moment dieser Inversion bezeichnen könnte. Der gemeinsame Nenner scheint sich selbst gleich zu sein, wohingegen die Dimension der ‚Verhältnisse' der Anekdoten zunimmt, bis sie dessen gesellschaftsgeschichtliche Atmosphäre schafft, anhand deren er gesehen, gedeutet und beurteilt wird. Daher lässt sich die ostensive Form der *Memoiren* durch die Bewegung bzw. die Nichtigkeit des Erzählers skizzieren; auf der latenten Ebene wendet sich der Zauber gegen den Zauberlehrling und die Vielzahl der Verhältnisse wird – wenngleich sie entwertet sind – zum bestimmenden Faktor. Per definitionem entgeht ihre Relevanz der Stimme des Erzählers, die gerade deshalb ihre Glaubwürdigkeit einbüßt. Daher die machtvolle und diffuse Präsenz der gesellschaftlichen Materie, ohne klare Kontur, eine gewichtige, einflussreiche Existenz, die sich jedoch in keiner Formulierung niederschlägt. *Es handelt sich, mit anderen Worten, um einen Roman, der gegen seinen Pseudo-Autor verfasst ist.* Die Struktur ist dieselbe wie in *Dom Casmurro*: Die Anklage eines Prototypen und illustren Vertreters der herrschenden Klas-

sen vollzieht sich in der perversen Form der ‚unfreiwilligen' Selbstdarstellung bzw. in der ersten Person Singular, eingesetzt mit distanzierter und feindlicher Intention (die normalerweise der dritten Person vorbehalten ist). Der Schlüssel zu diesem Verfahren steckt im kalkulierten Ungenügen des Blickwinkels des Erzählers auf die Materie, die er selbst präsentiert. Der Effekt ist umso heimtückischer, als Machado sich mit absoluter Meisterschaft der ideologischen und literarischen Mittel bedient, die sein Opfer am meisten wertschätzt, was andererseits jedoch zu einer verwirrenden Ähnlichkeit zwischen harscher Kritik und Apologie führt.[59]

Nichts steht der Volubilität so sehr entgegen wie die Planung. Zugleich wurde die enzyklopädische Spannweite des Erzählers bereits ebenso ersichtlich wie das Quasi-System aufgeklärter Beschäftigungsformen – Kunst, Wissenschaft, Philosophie, Liebe, Politik –, denen er sich widmet; und das mit Fingerspitzengefühl ausgewählte Ensemble von Figuren und Episoden zum Zwecke dessen, dass Brás Cubas den Trumpf aus dem Ärmel zieht, oder besser, damit die geistigen und geschichtlichen Folgen der Volubilität innerhalb der brasilianischen Verhältnisse zutage treten. Der Plot dient also vielmehr dem methodischen Ausstellen einer Seinsweise als der Entwicklung einer Handlung; und er lässt einen Erzähler hinter einem Erzähler vermuten, der an Konsequenzen interessiert ist, also letztlich das Gegenteil eines sprunghaften Erzählers. Es geht darum, dass die Erzählung einen bestimmten Komplex von Beziehungen durchläuft, was den distanzierten Blick auf das Ganze voraussetzt, wie er dem realistischen Roman eigen ist. Kein Zweifel, dass Brás Cubas die ausschlaggebenden Beziehungen wie zufällig zusammenfügt, ohne ihre Unmittelbarkeit zu beeinträchtigen, die indes gerade dank dem im Vorhinein gut einstudierten Verlauf an Spannweite gewinnt. Handelt es sich dabei um eine strukturelle Inkonsistenz? Schließlich und endlich, ist der Erzähler sprunghaft oder nicht? Auf diese Frage und ihre Deutung wird noch zurückzukommen sein. Bis jetzt bleibt festzuhalten, dass die Volubilität nicht die alleinige Regel der Komposition ist, selbst wenn sie den Vordergrund ganz ausfüllt. Zu ihr gesellt sich, fast unsichtbar, indes wie der Hintergrund, der unerlässlich ist dafür, dass sie hervortreten kann, der sozio-historische Scharfsinn des Romanciers.

59 John Gledson hat diese Frage ausführlich behandelt: *The deceptive realism of Machado de Assis*. Liverpool, Francis Cairn, 1984. Siehe hierzu auch Santiago, Silviano. „Retórica da verossimilhança". *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 2000, S. 27–46.

6 Das Los der Armen

Eugênia

Sah ein Knab’ ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden.
Goethe, „Heidenröslein“

[...] wer arm ist [...] muss also verletzlich sein.
José de Alencar, *Sonhos d’ouro*

Die Blüte der Büsche, deren Zauber weder mit Künstlichkeit noch mit Abstammung zu tun hat, ist eine Figur, die der Aufklärung, der Romantik und dem demokratischen Lebensgefühl teuer ist. An einer entscheidenden Stelle der *Memoiren* dient der Ausdruck als Kapitelüberschrift,[60] jedoch versehen mit einem zweiten Sinn, der dem ersten zuwiderläuft. Es handelt sich um eine despektierliche Bezeichnung für das außerhalb der Ehe geborene Mädchen, das hinter einem Busch, gewissermaßen im Gestrüpp gezeugt wurde. Der Konflikt zwischen den beiden Bedeutungen fasst den ideologischen Gehalt dieser Episode zusammen, während die Grobheit des Wortspiels von den Extremen kündet, zu denen die Erzählung fortschreitet.

Eugênia und Brás verbringen ein kurzes Idyll auf dem Land; sie die leibliche Tochter von Dona Eusébia, einer Jungfer, die in einer untergeordneten Rolle im Hause Cubas verkehrte, er der betuchte junge Mann aus bereits bekannter Familie. Die Episode spielt in Tijuca, wohin Brás Cubas sich zurückgezogen hat. Die Umstände, ihre Protagonisten und die sozialen Hindernisse lassen romantische Verwicklungen erwarten, die auch aufkeimen, doch letztlich wird das Ganze ein anderweitiges Ende finden.

Wenn sie den jungen Mann empfängt, legt das Mädchen den Schmuck, den sie für gewöhnlich trägt, ab und erscheint ohne Ohrringe, Brosche oder Armreif. Es ist ein poetischer und anspruchsvoller Gestus, der Eugênias Verletzlichkeit geschuldet ist. Indem sie die materiellen Unterschiede herausstreicht, setzt sie den Fantasien von sozialer Gleichheit ein Ende und zeigt, dass sie um ihren Platz weiß; doch die Geste birgt klarerweise noch einen anderen Sinn, denn auf äußeren Schnickschnack zu verzichten bedeutet auch, an die grundlegende Gleichheit zwischen den Individuen zu erinnern und dem jungen Mann zu verbieten, sie als Untergebene zu behandeln. Es sind strenge Berechnungen, denen es jedoch nicht am Gedanken der Verführung mangelt: Einer aufgeklärten Sensibilität sind natürliche Reize und Anmut der höchste, da schicksalhaften Umständen überlegene Schmuck.

60 *Postume Memoiren*, Kap. XXX.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-007

Herr Doktor Cubas, Veteran einiger Jahre von „praktischer Romantik und theoretischem Liberalismus“ auf dem alten Kontinent, ist dem gegenüber nicht unempfindlich. Er schätzt die Würde der jungen Frau, die über ihrer unehelichen Geburt und ihrer prekären Lage steht, und läuft Gefahr, „wahrhaftig zu lieben“ – das heißt, auf Augenhöhe – und zu heiraten. Gleichzeitig kitzelt es ihn, dem niedriggeborenen Mädchen ein illegitimes Kind zu machen. Im ersten Fall würde die Liebe die Vorkehrungen von Klasse und Familie überwinden und das gleiche Recht aller (zumindest der freien Menschen) anerkennen. Im zweiten Fall, dessen abstoßende Atmosphäre von der vorangehenden Anerkennung der Würde des Mädchens bestimmt ist, würde diese Gleichheit missachtet werden, um Nutzen aus dem eigenen Reichtum und Status zu ziehen, die natürlich komplementär sind zur Armut und mangelhaften Situiertheit Eugênias.

Eugênias Zurückhaltung deutet auf ein damit korrelierendes Hin und Her, da sie ihre untergeordnete Position (die den jungen Mann in eine höhere rücken lässt) nicht nur akzeptiert, sondern auch, wenngleich auf diskretere Weise, ihre absolute persönliche Würde aufrechterhält (die Respekt einfordert und die Liebe bzw. eine gesellschaftlich anerkannte Heirat nicht ausschließt). So gibt es eine strikte Korrespondenz zwischen Brás Cubas’ Verhalten und Eugênias Situation, und die Unstimmigkeiten auf beiden Seiten verwickeln sich ineinander und nähren sich voneinander als Teile eines praktischen, ebenso geschichtlichen wie fiktionalen Systems. Die Beziehung enthält ein Spiel objektiver Möglichkeiten, die Brás Cubas erkundet, und die ihrerseits dessen Seinsweise entsprechen. Dieser wiederum findet sich formalisiert in der Diktion des Romans: Denn die boshafte Volubilität des Erzählers, die ununterbrochen die Norm, sei sie literarisch oder nicht, postuliert und verletzt, vollzieht eine Bewegung mit ähnlichen ideologischen Referenzen. Hier liegt die Solidarität zwischen gesellschaftlicher Beobachtung, dramatischer Struktur, Figurentypen und dem Schema – wie auch dem Klassenstandpunkt – der Prosa.

Die literarische Form und die Ungerechtigkeit der sozialen Beziehungen sind rigoros aufeinander bezogen, sodass die Erkundung des einen Pols bedeutet, die Dimensionen des anderen festzuschreiben. Jegliche kritische Auseinandersetzung erfordert daher eine historische Sichtung der behandelten Materie. Es liegt viel daran, so weit wie möglich zu differenzieren und die soziologischen Eigenheiten des Idylls nicht im Archetyp von armem Mädchen und reichem Mann aufzulösen.

Im Übrigen ist Eugênia nicht unbedingt arm zu nennen. Sie könnte, da sie im Kreis einer wohlhabenden Welt erzogen wurde, auch eine gute Partie machen und eine Dame werden. Doch ebenso kann sie enden, wie sie letztlich endet, als Bettlerin in einem Elendsviertel. Wovon hängt dieser Ausgang ab? Von der Zuneigung eines Mannes bzw. einer vermögenden Familie – mit anderen Worten, von einer Kaprice der herrschenden Klasse. Es ist dies der neuralgische Punkt für all

jene, die – wie die meisten – mit den menschlichen Grundrechten vertraut sind – und er wird noch verschärft durch die extremen Bedingungen der Alternative von feiner Dame und Bettlerin. Mangelt es der Autonomie des mittellosen Individuums an einem praktischen Fundament – der Arbeitsmarkt steht als Folge der Sklaverei noch in seinen Anfängen –, hängt der Wert eines Menschen von der willkürlichen (und im Falle eines Hin und Her, der demütigenden) Anerkennung durch irgendeinen Vermögenden ab. In diesem Sinn ist es keine Übertreibung, zu behaupten, dass Eugênia, neben anderen Figuren eines ähnlichen Typus, die allgemeine Lage des freien, aber armen Menschen in der brasilianischen Sklavenhaltergesellschaft verkörpert.

Da sie weder Eigentümer noch Versklavte sind, sind diese Personen keine grundlegenden Bestandteile der Gesellschaft, die sie in eine ideologisch beunruhigende Lage bringt. Ihr Zugang zu den Gütern der Zivilisation vollzieht sich angesichts der marginalen Rolle der freien Arbeit allein durch die gelegentliche und willkürliche Gunst der Angehörigen der wohlhabenden Klasse. Gelingt es den Armen nicht, derartigen Schutz zu erhalten, leben sie von Gott und der Welt verlassen und vor allem abgeschnitten von der materiellen und institutionellen Sphäre der Zeitgenossenschaft. Diese wiederum, die gemäß der klassischen Länder der bürgerlichen Revolution normiert wurde, steht in programmatischem Gegensatz zum selben Schutz, der in Brasilien die Eintrittskarte in ihre Gefilde ist. Mit anderen Worten, die Teilhabe der Armen an der modernen Kultur war nur zum Preis eines beträchtlichen ideologisch-moralischen Zugeständnisses zu haben, das sie zwar auf vielfache Weise gestalten, dem sie aber nicht entrinnen konnten.

Es ist daher nicht übertrieben, zu behaupten, dass die persönliche Gunst mitsamt ihrer unvermeidlichen und schon damals unverzeihlichen Kaprice durch die soziale Struktur des Landes selbst in den Vordergrund gerückt wird. Es war nur natürlich, dass das einzigartige Netz an Demütigungen und Hoffnungen, das an dieses Schema gekoppelt ist, zu einem zentralen Thema des brasilianischen Romans wurde, der zu einem großen Teil als Darstellung und Vertiefung der damit verbundenen Dilemmata gelesen werden kann. In jedem Fall entfaltet die Volubilität ihre volle Kraft erst in der Beziehung zu dieser spezifischen Form des Ausgeliefertseins, indem sie als gesellschaftliche Macht wahrgenommen wird und sich auch selbst als eine solche wahrnimmt, was dem anderen als einzig reale Möglichkeit das große Los der Kooptation (hier die ungleiche Heirat) oder die Demütigung des Abhängigen bzw. die Gleichgültigkeit der modernen Welt ihren Mitbürgern gegenüber (die indes keine richtigen Bürger sind und keine Mittel zum Überleben haben) bereithält. Das Spektrum an möglichen Schicksalen für den Anteil der Armen, von einem schwindelerregenden und katastrophischen Ausmaß, ist dem Anteil der Besitzenden ein Spielfeld für die Kaprice. Angesichts eines derartigen Ungleichgewichts ist klar, dass diese ein übersteigertes Gefühl von Selbst-

wert und ihrer eigenen Bedeutung entwickelt, das sie auf ganzer Linie erstrahlen lässt. Umgekehrt gibt das Ausgeliefertsein an die wirre Suche nach imaginärer Vorherrschaft und ihrer tatsächlichen Macht die exakte Dimension der Schutzlosigkeit der Armen an.[61]

Ein paar Tage, nachdem er sich von Eugênia den ersten Kuss geholt hat, erinnert sich der junge Mann an seinen Vater, an die Verpflichtungen seiner Laufbahn, an die Verfassung, an sein Pferd etc., und beschließt, von Tijuca nach Rio zurückzukehren. Er wird von einer inneren Stimme dazu gebracht, die ihm eine Stelle aus der Bibel zuflüstert („Steh auf und geh in die Stadt", Apg 9,6).[62] Brás Cubas interpretiert die göttliche Weisung auf seine eigene Art und schließt, dass mit Stadt die Hauptstadt Rio gemeint sei und dass es an der Zeit sei, dem Mädchen zu entfliehen. Wo der biblische Paulus von der Geißel der Christen zu ihrem

---

61 Im Verlauf des 19. Jahrhunderts ist die besondere Stellung der Armen im ländlichen Brasilien häufig kommentiert worden. „Die landwirtschaftliche Klasse, die das notwendige Kapital für ein eigenes Land nicht aufbringen kann, lebt im Verbund [*agregada*] mit den Großgrundbesitzern mittels eines befristeten, *prekären* Vertrags und kann, wann immer es dem Landbesitzer genehm ist, vertrieben werden." Als Gegenstück dazu die politische Zugehörigkeit durch die Wählerstimme: „Die Großgrundbesitzer stimmen diesen Verbünden [*agregados*] zu, weil unser Wahlsystem es verlangt". Werneck, Luís Peixoto de Lacerda. *Ideias sobre colonização*. Rio de Janeiro: Eduardo und Henrique Laemmert, 1855, S. 36 ff. Oder, in der Zusammenfassung von Joaquim Nabuco: „Eine wichtige Klasse, deren Entwicklung sich von der Sklaverei gehindert glaubt, sind die Bauern, die keine Eigentümer sind, und, im Allgemeinen, die Bewohner des Landes und des Sertão. Es hat sich bereits gezeigt, worauf diese Klasse leider reduziert wurde, die fast die Gesamtheit der Bevölkerung ausmacht. Ohne jegliche Unabhängigkeit, dem Los fremder Kaprice ausgeliefert, haben die Worte des Sonntagsgebets – *Unser täglich Brot gib uns heute* – für sie eine konkrete und reale Bedeutung. Es handelt sich nicht um Arbeiter, die einen anderen Platz finden, wenn sie aus der Fabrik geworfen werden; auch nicht um Familien, die emigrieren können; auch nicht um Tagelöhner, die auf dem Arbeitsmarkt ihre Dienste anbieten; es handelt sich um eine vollkommen mittellose Bevölkerungsschicht, die man lehrte, die Arbeit als Leibeigenschaft zu betrachten, die nicht weiß, wo sie ihre Produkte verkaufen soll, die weit weg ist von den Gefilden eines Lohns – falls ein solches El Dorado in unserem Land überhaupt existiert – und die sich damit abfinden muss, in der Abhängigkeit und in dem Elend, in denen man sie vegetieren lässt, zu leben und ihre Kinder großzuziehen." Unterhalb der Klasse der Bauern, die fremdes Land bestellen, gibt es auch noch jene, „die gar nichts haben, Bewohner, die dem Besitzer nichts zu verkaufen haben, und die eine nomadische Existenz führen, losgelöst von jedweden sozialen Verpflichtungen und jeglichem Schutz durch den Staat." Nabuco, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977 [1883], S. 159–160. Eine soziologische Systematisierung findet sich in Maria Sylvia de Carvalho Francos lesenswertem Buch, *Homens livres na ordem escravocrata* aus dem Jahr 1969 [São Paulo: Unesp, 2008]. Die Tragweite dieses Themas für das Verständnis entscheidender Aspekte der brasilianischen Literatur wurde von Antonio Candido dargelegt, „Dialektik des *Malandro*". *Literatur und Gesellschaft*. Übers. Marcel Vejmelka, Hg. Ligia Chiappini. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, S. 119–144.

62 *Postume Memoiren*, Kap. XXXV.

Apostel *konvertierte*, kehrte sich sein brasilianischer Nachahmer von der aufgeklärten Versuchung ab, um sich auf die Seite der oligarchischen Ungerechtigkeit zu schlagen. Er erinnerte sich an die Ratschläge seines Vaters:

> Du musst unseren Namen weitertragen, ihn weitergeben und ihn noch glanzvoller machen. [...] Fürchte die Dunkelheit, Brás; flieh das Niedere. Siehe, der Mensch kommt auf unterschiedliche Weise zu Ansehen, und die sicherste ist, durch die Meinung der anderen Wertschätzung zu erlangen. Mach die Vorteile deiner Position und deiner Mittel nicht zunichte [...].[63]

Was bedeutet eine solche Haltung? Auf der Ebene der Handlung endet diese Episode ohne größere Entwicklungen oder Enthüllungen mit der Abreise des jungen Mannes. Ein ganz gewöhnliches Ende, das platter, aber auch charakteristischer nicht sein könnte. Die kritische Wirkung liegt darin, dass die romantischen Erwartungen des Lesers enttäuscht werden (weil Eugênia, die das Schema kennt, ihre Gefühle im Keim erstickt und wortlos von der Szene verschwindet). Aufgrund der Asymmetrie dieser Verhältnisse, in der aus den bereits dargelegten Gründen der Anteil der Armen nichts zählt, beschränkt sich das Ganze auf die Entscheidung vonseiten des Anteils der Besitzenden. Dem ist nichts hinzuzufügen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, ist diese kurze Geschichte Ausdruck eines Kräfteverhältnisses, und bringt das starre Antlitz der Macht immer wieder zum Vorschein. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Menschenrechte oder das 19. Jahrhundert nicht mehr existieren. Die Möglichkeiten, die Brás Cubas in der Praxis ablehnt und damit aus der Handlung ausschließt, sind lebendig in seinem Geist eines modernen Individuums, in dem sie sich je nach Situation neu zusammenfügen. Es genügt, der Episode die moralischen Folgen hinzuzufügen, die ihr im Kontext des *aufgeklärten Mannes* – der sich in der Beziehung aufseiten der Herrschaft befindet – logischerweise entsprechen, um ein gesellschaftliches Bild zu erkennen, dessen Beredtheit in der brasilianischen Literatur einzigartig ist.

Das Idyll vollzieht sich unter den Vorzeichen von vier Schmetterlingen. Der erste, ein Abbild der eitlen Fantasien des jungen Mannes, kündigt das Thema an. Der zweite, ganz aus Gold und Diamanten (welch Andeutung?!), setzte sich durch die Aufmerksamkeiten des reichen Mannes in Eugênias Gedanken fest. Der dritte ist groß und schwarz und fliegt auf die Terrasse, auf der sich Dona Eusébia und das junge Paar befinden. Die gute Dame und die Tochter sind erschrocken, vielleicht aus Aberglauben, und überlassen damit dem Studierten das Vergnügen, sich stark und als Philosoph zu fühlen, während er das Insekt mit einem Taschentuch verscheucht. Am selben Nachmittag, als sich ihre Wege kreuzen, bemerkt Brás Cubas, dass das Mädchen ihn auf Augenhöhe begrüßt. Er meint, sie würde nach ein paar Schritten den Kopf wenden, um ihm nachzusehen, doch das ge-

63 *Postume Memoiren*, Kap. XXVIII.

schieht nicht. Die Enttäuschung darüber verärgert ihn und bildet den Kontext für den vierten Schmetterling, ebenso groß und schwarz, der am nächsten Tag im Zimmer des jungen Mannes auftaucht. Zunächst nimmt er den Falter freundlich in Empfang, da er an die Szene des vergangenen Morgens und die schönen Gesten des Mädchens erinnert, das ihren Schrecken zu verbergen suchte, und vor allem an die überlegene Rolle, die ihm, dem Kavalier, zuteil ward. Doch dann verändert der Schmetterling seine Bedeutung, vielleicht, weil er bleibt, wo er ist, und sanft seine Flügel bewegt. Für Brás wird er nun zum Ausdruck der Beharrlichkeit des Mädchens in seiner Erinnerung, sowie des fehlenden Gestus ihrer Unterlegenheit, was ihn schon am Vortag verärgert hatte. Brás Cubas verspürt „einen Anfall von Nervosität“[64] – eine akute Form der Volubilität – und bereitet dem Ganzen mithilfe eines Handtuchs ein Ende.

Dieser brutale Ausgang nimmt das Ende des Idylls vorweg, das zu diesem Zeitpunkt kaum begonnen hat. Der tödliche Schlag, an einem wehrlosen Wesen ausgeführt, legt einen – methodisch zufälligen – Aspekt der Klassenherrschaft bloß. Der Kern der sozialen Beziehungen erfährt eine Verlängerung in die Beziehung mit der Natur: Die *natürliche* (oder bürgerliche) Würde Eugênias, die keinerlei Unterordnung unter die Oligarchie zeigt, lässt die Spontaneität auf jeglicher Ebene hassenswert erscheinen, selbst die der Schmetterlinge. Und da die Natur in uns allen steckt, ist klar, dass der Schlag, in Brás Cubas Innerstem, nicht allein auf das Insekt und das Mädchen abzielte, sondern auf die spontane Achtung vor dem Wert des Nächsten.

Den Lesern und Leserinnen der *Memoiren* dürfte nicht entgangen sein, dass ein entscheidendes Merkmal der Episode bisher nicht angesprochen wurde, auf das sich Brás Cubas’ Aufmerksamkeit hauptsächlich richten wird: Eugênias körperlicher Defekt. Denn sie ist nicht nur unehelich und mittellos, sie hinkt. Der junge Mann bemerkt diesen Defekt auffallend spät, nämlich als die Würde des armen Mädchens ihn bereits so weit verstört hat, dass er sie in effigie erschlägt. Mit anderen Worten, Logik und Ausgang der Episode sind bedingt durch die *soziale* Unterlegenheit, und die hinzukommende *natürliche* Unvollkommenheit beeinträchtigt den Fortgang der Ereignisse nicht. Nichtsdestotrotz wird die körperliche Unterlegenheit der Angelpunkt für die Überlegungen des jungen Mannes sein. Über diese natürliche Deformation wird er die schlechten Gefühle ausschütten, die der Klassenunterschied hervorruft, und, was noch wichtiger ist, er wird die soziale Ungerechtigkeit durch das Prisma der unverschuldeten und unheilbaren Fehltritte der Natur sehen.

---

64 *Postume Memoiren*, Kap. XXXI.

Wie ist diese Ersatzhandlung zu verstehen? Im Allgemeinen dient die Naturalisierung geschichtlicher Verhältnisse dem Konservatismus. Seine Chance in diesem Fall ist klar, weil die soziale Lage des Mädchens am Gewissen des jungen Mannes nagt, wohingegen der körperliche Defekt nicht zu ändern ist und damit etwas Tröstliches birgt. Doch die Dinge sind verwickelter, denn ohne jeden Zweifel würde das defekte Bein nicht verhindern, dass Eugênia eine perfekte Ehefrau wäre. Abgesehen davon, dass der vorgeschobene Grund nicht der Wahrheit entspricht, er ist auch nicht überzeugend und verschärft die an Bosheit grenzende Atmosphäre des Ausweichens und der fadenscheinigen Ausreden, die wiederum ausschlaggebend ist für die in diesem Abschnitt auf die Spitze getriebene Grobheit. Die spöttische Begründung, die nichts zu rechtfertigen sucht, sondern vielmehr die Realität der Kräfte verdeutlicht, ist hier nur eines der vielen Elemente der Niedertracht. In der Tat stellen die zehn Seiten, auf denen Eugênia, die einzige offenherzige Figur im Roman, auftritt, eine minutiöse Schändung dar. Die aufgebotene Grausamkeit steckt so voller Absichten und Details, dass sie nur schwer in all ihrer Tragweite zu erfassen ist. Es ist, als verhinderte der extreme Charakter dieser Passagen die Wahrnehmung ihrer Merkwürdigkeit. Dabei gilt es, sie nicht auf einen Fall für die Psychologie zu reduzieren – der sadistische Anteil ist offensichtlich –, sondern darin die wirklichkeitsgetreue Entfaltung der hier zu bestimmenden sozialen Ordnung zu erkennen. Es handelt sich um die Koordinaten des gesellschaftlichen Konflikts, die dem Missbrauch des Erzählers und Protagonisten die künstlerische Transparenz und Integrität verleihen.

Die abwertende Lesart eines so sanftmütigen Ausdrucks wie „Blüte der Büsche“ wurde bereits erwähnt. Ein benachbartes Kapitel trägt den Titel „Von Geburt an hinkend“, ein weiterer Ausdruck fehlender Nächstenliebe. Wenn Brás Cubas „beim Bein der Diana“[65] schwört, dass er Eugênia nichts Böses wolle, sucht er dies offenkundig auf übertriebene, gar unübertreffliche Weise unter Beweis zu stellen. Was hier auf dem Spiel steht, sind die Rechte des Mädchens und dadurch die Achtung vor dem aufgeklärt-romantisch-liberalen Blick auf das Individuum, die der Protagonist mit erbitterter Absicht verletzten wird. Er tut dies nicht aus satanischen Gründen (obgleich diese Passagen Baudelaire geschuldet sind), sondern weil er ein ganz gewöhnlicher Vertreter der herrschenden brasilianischen Schicht ist, für den jene Sichtweise einen verpflichtenden Bezugspunkt darstellte; dabei weiß er, wie irreal sie zugleich in seinem Umfeld ist und erlebt diesen Widerspruch als Schicksal und permanente Irritation. Im Kapitel „An eine empfindsame Seele“ erreicht die Dreistigkeit ihren Höhepunkt. Darin richtet sich Brás Cubas’ Zynismus unvermutet gegen den Leser und geht in unverhohlene Aggres-

---

65 *Postume Memoiren*, Kap. XXXIV.

sion über, als er ihn auffordert, sich die Brillen zu putzen – „denn zuweilen liegt es an den Augengläsern“ –, die vermutlich von unnötigen Tränen, vergossen über das Schicksal der guten Eugênia, beschlagen sind. Somit werden in diesem Abschnitt die Austreibung der liberalen Sentimentalität und der Ruf nach der Wirklichkeit des Privilegs mit Tätlichkeiten dem Leser gegenüber beschlossen, der nun am eigenen Leib den unerhörten Aspekt der Volubilität des Erzählers sowie der Form der Macht erfahren muss, aus der sie sich speist.

„Mein Wort, Eugênias Blick hinkt nicht, er ist gerade, vollkommen gesund.“[66] Die Bösartigkeit dieser Aussage liegt im Eingangsschwur, der einen schäbigen Leser voraussetzt (*mon semblable, mon frère*), der sich gegen die Vorstellung wehrt, dass ein Defekt am Bein nicht mit der Herabminderung der Person einhergeht. Die Annahme einer solchen Komplizenschaft hat den Zweck, zu beleidigen. Darin offenbart sich im Übrigen der aggressive Charakter der unzähligen Vertraulichkeiten, die im Lauf des Romans mit dem Leser ausgetauscht werden. Sieht man jedoch genauer hin, wird deutlich, dass der Schwur nicht allein darauf abzielt, das Publikum zu überreden. Er richtet sich auch nach innen, wenn er also eher *Verlegenheit* denn Überraschung ausdrückt, womit er als innere Interjektion fungiert. Warum wäre es unangebracht, wenn Eugênia sich anmerken ließe, dass sie sich nicht herabgesetzt fühlt? Der nächste Absatz beginnt mit einem ähnlichen Ausruf, eine Fortsetzsetzung des vorigen: „Das Schlimmste war, dass sie hinkte“. Das Schlimmste bedeutet, dass es sich um nur eine Unannehmlichkeit von mehreren handelt – die sogleich aufgezählt werden: „Solch klarer Blick, ein solch frischer Mund, ein solch damenhaftes Gebaren“.[67] Diese Vorzüge,

---

66 *Postume Memoiren*, Kap. XXXII.

67 *Postume Memoiren*, Kap. XXXIII. In José de Alencars Roman *Sonhos d’ouro* [Träume aus Gold] (1872), den Machado zweifelsohne studiert hat, wird der Versuch unternommen, Gewissensbisse der Klasse und Sadismus miteinander zu verbinden. Das reiche Mädchen kann den Anblick von Armut nicht ertragen; sie schürt ihre Grausamkeit. Als die Hündin des Mädchens die Küken einer mittellosen Familie tötet, schnippt sie mit den Fingern vor Freude. Dann findet sie Vergnügen darin, dass ihr elegantes englisches Pferd auf dem bescheidenen Geschirr derselben Familie herumtrampelt und es zerstört. Im Anschluss an diese Untaten macht die Heldin sie prinzessinnenhaft rückgängig, indem sie ihnen ein hehres Motiv unterstellt; schließlich handelte es sich darum, das Ehrgefühl der mutlosen Leute wiederherzustellen. Alencar, José de. *Obra completa*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, S. 744–748. Auch der Blickwinkel des verdienstvollen Armen kommt zum Vorschein: Ricardo – der sich in Bezug auf das Mädchen als „ein schwarzer Schmetterling“ (!) begreift – war ein hervorragender Schüler. „Was hat er davon, wenn niemand ihn kennt? Besser wäre es, nur halb so viel Talent zu haben und stattdessen gute Beziehungen.“ Und weiter: „Kann also ein Armer ohne Schmeichelei nicht in Beziehung zu reichen Menschen treten? Was für eine Lehre!“ Bezüglich der Widrigkeiten einer Liebe zwischen Ungleichen erklärt die „Tochter des Millionärs“ dem „unbedeutenden armen Kerl“: „Stellen Sie sich nur das Vergnügen vor, das jedem von uns beschieden wäre! Sie zermalmt von meinem Reichtum und meiner Groß-

die den jungen Mann zunächst in seinen Bann ziehen, verwandeln sich in etwas Negatives, natürlich deshalb, weil sie einer armen Kreatur zugehören und den Sohn der Familie in eine moralische und emotionale Sackgasse führen. Drei Punkte lassen sich aufgreifen: a) Es handelt sich de facto um eine Klassenfrage, und der physische Defekt ist nichts als eine Zutat, die als Alibi dient. b) Im Kontext der Klassenherrschaft erscheinen die menschlichen Vorzüge der unteren Schicht als weiteres Ungemach. c) In ideologischer Hinsicht ist die zeitweilige Annehmlichkeit der wankelmütigen Figur produktiv und erzeugt Arten des Sehens und des Sagens, die diese präzise zum Ausdruck bringen, obgleich sie im Lichte aufgeklärter Maßstäbe absurd sind. Dieser dritte Punkt verdeutlicht die anschließende Aussage: „Warum schön, wenn sie hinkt? Warum hinkt sie, wenn sie schön ist?“. Anders gesagt: Gehorchte die Ordnung des Universums der Vernunft, wären hinkende (arme) Mädchen nicht schön, und schöne Mädchen würden nicht hinken (arm sein). Es geht um universale Harmonie, jedoch von der unmittelbarsten persönlichen Annehmlichkeit erdacht, unter Ausblendung aller anderen Sichtweisen und vor allem unter der Aufrechterhaltung der Klassenherrschaft. Was ist von diesem Aufgebot an Boshaftigkeiten zu halten? Es vollzieht sich auf sprachlicher Ebene, und zwar, indem der narrative und expositorische Zweck immer wieder der vorrangigen Absicht der Demütigung weicht. Hie und da tauchen ohne ersichtlichen Grund, als bloß spöttischer Beitrag zur generellen Atmosphäre, das Wort „Fuß“ [pé] und Begrifflichkeiten aus dessen Umkreis auf. So steht Brás Cubas „am Fuße“ Eugênias [„ao pé“, „neben“], sie wiederum steht an dem seinen, es gibt ein *Bein der Diana*, eine *lahme Venus*, eine Unzahl an *Füßen* sowie *Stiefel, Schuster, Hühneraugen*, *humpelnde Beine* und schlussendlich eine menschliche Tragödie, auf der man *herumtrampeln* kann. Insgesamt finden sich auf diesen wenigen Seiten über dreißig dieser fragwürdigen Anspielungen, allein siebzehn in dem kurzen Kapitel XXXVI mit dem Titel „Apropos Stiefel“. Es ist ein rohes Verfahren, während die ausgesprochene Subtilität des Kontextes unbeschadet bleibt: Man könnte sagen, Machado versucht sich hier an der Sublimierung eines Kalauers. In der Tat eröffnet der Wunsch, über andere zu spotten, durch die Wiederholung neue Facetten. Anfänglich ging es darum, das Mädchen und all das, was es bedeutet, unter den Sticheleien zu begraben. Zugleich dient die ostentative Niedertracht der Anspielungen dazu, den Leser in Verlegenheit zu bringen und die eigene Straflosigkeit zu rühmen. Die Erbitterung schließlich, in der das Ganze gipfelt, mit Bosheiten in fast jeder Zeile, zeugt von Brás Cubas’ Bedürfnis, seine ei-

zügigkeit, und ich durchlöchert von den Pfeilen Ihrer Würde. Nach einem Monat würden wir es nicht mehr ertragen, einander zu sehen, und hätten vom jeweils anderen ein zutiefst trauriges Bild.“ (S. 736, 753, 739, 776, 821).

gene „empfindsame Seele“ zunichtezumachen. Alles in allem ist es die Neigung, die Formen der Spontaneität, die der Ordnung der Oligarchie entgehen, mit Füßen zu treten – und dies gilt für die Figuren ebenso wie für den Leser und den Erzähler selbst, das heißt, sie findet sich überall.[68]

„Ein Schlag mit dem Handtuch bereitete dem Abenteuer ein Ende.“[69] Mit diesem schneidenden Satz erinnert sich Brás Cubas an die Episode mit dem Schmetterling, deren gesellschaftlichen Gehalt es zu analysieren galt. Das Kapitel, das der „empfindsamen Seele“ gewidmet ist, wird auf vergleichbare Weise beschlossen: „– und setzen wir dieser Blüte der Büsche ein für alle Mal ein Ende“. Auch an Stellen davor oder danach im Roman, wo andere Themen und eine andere Atmosphäre vorherrschen, findet sich derselbe abschließende Gestus in zahllosen Formen, der einen Absatz oder ein Kapitel beschließt bzw. irgendeinem Streben oder eine Laune beendet. Als er an die Skrupel der mittellosen Dona Plácida zurückdenkt, die mithilfe einer von ihm selbst bereitgestellten Summe überwunden wurden, schließt Brás Cubas: „So fand ihr Ekel ein Ende“.[70] So wie alles andere in dieser Welt währen auch die Blätter der Bäume nicht ewig: „Ihr werdet fallen“.[71] Und seine Gedanken zum Tod seiner Mutter beschließt er folgendermaßen: „Ein trauriges Kapitel; wenden wir uns etwas Erfreulicherem zu“.[72] All diese Abschlüsse beinhalten ein mehr oder weniger abgemildertes Echo oder ein Vorzeichen auf den auf Eugênia abzielenden Schlag. Der Zeitgeist bejubelt die dem Individuum innewohnenden Möglichkeiten und Rechte vor allem in Gestalt der Spontaneität, die sich wie im Flug erhebt. Dieser Einhalt zu gebieten, erfordert

---

68 Auch hier wird der in angemessener Form umzuschreibende Witz José de Alencar entnommen, der in seinem Roman *A pata da gazela* [Die Pfote der Gazelle] (1870) einen unförmigen Fuß mit offenkundigem Vergnügen als „Ungeheuerlichkeit, Monster, Missgestalt“ bzw. als „Sockel, eine Planke, einen Baumstamm“ beschreibt. „Diese Abweichung von der menschlichen Gestalt, wenngleich nur in einem einzigen Punkt, erschien als Symptom, wenn nicht als Wirkung einer moralischen Monstrosität.“ „[...] dieser Fuß war voller Beulen, wie ein Tuberkel, [...] er war ein Stück Fleisch, ein Klotz!“ Alencar, José de. *A pata da gazela*. *Obra completa*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, S. 599 und 602. Später sehen wir das harte Schicksal von Dona Plácida, ein weiteres Beispiel für das kritische Zurechtrücken der literarischen Tradition Brasiliens: Wie der Held aus Almeidas *Memórias de um sargento de milícias* [Memoiren eines Milizsoldaten] (1853), entspringt die arme Frau einer „Verbindung müßiger Lüste“, einem „Tritt und einem Kniff“. Im Fall der Figur von Machado jedoch symbolisiert die uneheliche Geburt weder Müßiggang noch Freuden, sondern erscheint allein als Summe gewaltiger Nöte und Demütigungen. Vgl. Almeida, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*, Kap. I, sowie *Postume Memoiren*, Kap. LXXV.

69 *Postume Memoiren*, Kap. XXXI.

70 *Postume Memoiren*, Kap. LXX.

71 *Postume Memoiren*, Kap. LXXI.

72 *Postume Memoiren*, Kap. XXIII.

einen Augenblick verhängnisvoller Entschlossenheit – jenen „Anfall von Nervosität“, der es dem jungen Freund erlaubt, das Insekt zu erschlagen. Die Wiederkehr der Barbarei in subjektiver Gestalt ist der Preis für das wiederholte Durchschlagen der sklavenhalterischen und klientelistischen Willkür inmitten eines liberalen Jahrhunderts, wobei daran wiederum nichts Ungewöhnliches ist; vielmehr gehört es zum notwendigen alltäglichen Leben in Brasilien. Die Vorliebe für die Beschneidung von Rechten und Bestrebungen des Individuums, die als nichtig angesehen werden – was unter den gegebenen Umständen auch ihre Berechtigung hatte – ist eine wiederkehrende Konstante in der Prosa; sie verwandelt sich in eine sprachliche Angewohnheit, einen Ticken an Irritation und Ungeduld angesichts unzulässiger Launen. Dies durchzieht den gesamten Roman, in der allgemeinen Form einer erzählerischen Atmosphäre als ideologisches Resultat einer sozialen Strukturiertheit, die ebenso in der Dramaturgie der Episoden ihren Niederschlag findet. Ein weiterer Faktor der kraftvollen Einheit des Romans, die sich jedoch nicht – außer mit Sarkasmus à la Machado – als Harmonie bezeichnen lässt.

Brás Cubas ist gerade dabei, einen ersten Abschnitt seines Lebens zu beschließen und darüber Bilanz zu ziehen, als ihm Eugênia begegnet – daher die besondere Erhabenheit dieser Passage. Der Grundton seiner Kindheit und Jugend lag auf den Ausschweifungen eines reichen Jungen, dem alles erlaubt ist. Der Aufenthalt in Europa, der ebenso unter dem Zeichen der Leichtsinnigkeit stand, machte aus ihm einen gebildeten Mann: „Allen Dingen entnahm ich die Phrasen, die Hülle, den Schmuck“.[73] Es ist der Tod der Mutter, der ihn nach Rio zurückbringt und vor allem zur „Brüchigkeit der Dinge“.[74] Der studierte Herr zieht sich nach Tijuca zurück, um über das Leben, den Tod und die Hohlheit seiner bisherigen Existenz zu sinnieren. Wozu also die Kapricen seines Begehrens und der – rein äußerlichen – Suche nach den neuesten europäischen Erscheinungen angesichts des Nichts? Vor dem Hintergrund dieser Krise wird seine Zuneigung zu Eugênia die Gelegenheit zur Veränderung bergen. Um diese abzuschätzen, ist es nötig, die dadurch sich eröffnenden Möglichkeiten zu schildern.

Nach sieben Tagen ist Brás Cubas die „Einsamkeit“ leid und es drängt ihn nach der Rückkehr in den „Trubel“.[75] Dieser Schritt spielt auf Pascal bzw. die Notwendigkeit an, dass sich der Mensch von sich selbst ablenkt. Im Falle Brasiliens gestaltet sich das Dilemma jedoch weniger christlich; sein eigentlicher Inhalt definiert eine Alternative innerhalb des Klassenprivilegs. Aufseiten des Trubels, all die sichtbaren gesellschaftlichen Vorteile, zu denen eine wichtige Familie Zutritt

73 *Postume Memoiren*, Kap. XXIV.
74 *Postume Memoiren*, Kap. XXVI.
75 *Postume Memoiren*, Kap. XXV.

hat: politisches Ansehen, weltlicher Glanz, ein zivilisiertes Leben voller Neuheiten. Aufseiten der Einsamkeit, auch sie eine Grundlage des Reichtums, „leben wie der Bär, der ich bin“:[76] jagen, schlafen, lesen, genau nichts tun, während sich ein junger Bursche um die häuslichen Angelegenheiten kümmert. Dort fehlt das *Verdienst*, hier die *Arbeit*. Hier wie dort fehlt der Wert des Individuums, die einzige Rechtfertigung für den sozialen Unterschied (aus Sicht der bürgerlichen Norm, deren Gültigkeit der satirische Charakter des Porträts beglaubigt).

Der alte Cubas, Anhänger eines prachtvollen Lebens, versucht dem Sohn eine gute Ehe sowie einen Platz in der Abgeordnetenkammer zu verschaffen, zwei Begünstigungen auf einen Schlag, dank dem politischen Einfluss des künftigen Schwiegervaters. Die Frivolität dieses Arrangements sticht zwei Mal hervor: einmal durch den Kontrast zum noch nicht weit zurückliegenden Tod (metaphysischer Aspekt); das andere Mal durch die Aushöhlung der individuellen, also modernen Dimension von Heirat und Politik, die dem System der Vetternwirtschaft und dem Austausch von Gefälligkeiten untergeordnet sind (historischer Aspekt). So ermangelt es dem Leben an Sinn, weil am Horizont das Nichts steht, oder auch, weil der Horizont die Organisation der brasilianischen Gesellschaft ist. In Brás Cubas' misanthropischer Neigung finden sich beide Gründe wieder, und es kommt noch ein dritter hinzu. „Ich drückte meinen stummen Schmerz an die Brust, ein einmaliges Gefühl, das man Lust an der Langeweile nennen könnte.“[77] Ungläubigkeit und Lossagung sind in diesem Fall Teil der Verachtung gegenüber den lächerlichen Rollen, die die Gesellschaft einem jungen Mann seiner Zeit auferlegte. Es ist ein gewagter Coup von Machado, charakteristisch für seine Fähigkeit zur erfinderischen Anpassung, wie die Melancholie und Zufriedenheit des steinreichen Brasilianers angesichts seiner Perspektiven mit dem Ennui à la Baudelaire formuliert wird: „Die Lust an der Langeweile [...], eine der subtilsten Empfindungen dieser Welt und jener Zeit“.[78] Dabei ist jedoch offensichtlich, dass der vom Spleen heimgesuchte Brás Cubas nicht weniger willkürlich ist und auch nicht weniger den Besitzenden angehört als der Brás Cubas, der gerne Minister wäre. Das Hin und Her von „Hypochondrie“ und „Liebe zum Ruhm“, von Apathie und Trubel – komplementäre Seiten derselben Erfahrung einer Klasse – verweist auf die Äquivalenz dieser Gegensätze und stellt eine der wichtigsten Bewegungen des Romans dar.[79] Am schalen Glanz der Hauptstadt, oder allgemeiner, am europäisch geprägten Bereich der Gesellschaft („die Phraseologie, die Hülle“) teilzuha-

---

76 *Postume Memoiren*, Kap. XXVI.
77 *Postume Memoiren*, Kap. XXV.
78 *Postume Memoiren*, Kap. XXV.
79 *Postume Memoiren*, Kap. XXVIII.

ben oder nicht, das ist hier die Frage, während die Frage nach dem Sein oder Nicht-Sein des sozialen Vorrechts selbstverständlich nicht gestellt wird. Hinzu kommt, dass der halbherzige Rückzug und die Zurückweisung der öffentlichen Komödie nicht unbedingt ideologische Skrupel vermuten lassen, sondern ein ungestörteres Genießen der Vorteile des Eigentums, frei vom Zwang liberaler Ideen. Oder, wie es Brás Cubas' Vater zusammenfasst: „Verharre nicht nutzlos, finster und traurig; ich habe das Geld, die Sorgfalt und die Mühen nicht darauf verschwendet, dich nicht glänzen zu sehen, wie es dir gebührt".[80] Wenn Brás Cubas also nicht nutzlos ist, ist er leichtfertig, und wenn er nicht leichtfertig ist, ist er nutzlos; es sind die jeweiligen Widrigkeiten, die ihn von einem Zustand in den anderen treiben.

Die Leere dieser Option wird durch den nahen Tod noch zusätzlich unterstrichen, der als Ruf nach Erneuerung fungiert. Hier kommt das Idyll mit Eugênia ins Spiel, das eine vollständige Verwandlung des Protagonisten verspricht. Wert und Spontaneität des Individuums würden Anerkennung erfahren, oder allgemeiner, das oligarchische Unrecht würde eine Bresche zur Gleichheit der Menschen schlagen, insbesondere unter den Besitzenden und den gebildeten Armen. Wie jedoch deutlich wurde, verweigert Brás Cubas mit wütender Unverfrorenheit diesen Weg, der der Weitläufigkeit seiner Kaprice Grenzen auferlegen würde; ein Weg, dessen nationale bzw. klassistische Bedeutung es aufzuzeigen galt. Weit davon entfernt, eine Kehrtwende einzuläuten, verfestigt die Begegnung mit Eugênia das Regime des Missbrauchs, das sich durch die nicht einsetzende Verwandlung nur verschlimmert: eine Leerstelle als Wendepunkt, wenn man so sagen kann, nach dem alles ist wie zuvor, nur schlimmer. Das abstrakte Profil dieser Sequenz bestimmt die allgemeine Gangart der Erzählung: Der Antiklimax legt zunächst die praktische Nichtigkeit der Fantasien einer freiwilligen Liberalisierung bloß, um in Folge die daraus resultierende Bedeutungslosigkeit von Brás Cubas' weiterem Leben darzulegen, was den größten Teil des Romans ausmacht. Die liberale Norm ist ebenso törichte Erwartung wie unverzeihliches Fehlen. Eine Inkonsequenz, die eine verheerende Wirkung zeitigt und eine ideologische Sackgasse zum Ausdruck bringt, in der sich die denkende Fraktion der brasilianischen Gesellschaft befand.

Jahre später willigt Brás Cubas ein, Nhã Loló zu heiraten, ein weiteres Mädchen, das ihm sozial unterlegen ist. Wie ist nun diese Differenz zu erklären, nachdem sich der Protagonist nicht verändert hat? Nhã Loló sucht in ihrem Bestreben nach sozialem Aufstieg das vornehme Leben zu studieren und zu begreifen und dabei „die Unterlegenheit ihrer Familie zu verbergen." Im gegebenen Moment verleugnet sie ihren Vater, dessen Affinität zu den einfachen Leuten sie be-

80 *Postume Memoiren*, Kap. XXVIII.

schämt. „Dies schien mir sehr erhaben; es zeugte von einer weiteren Wahlverwandtschaft zwischen uns“, erinnert sich ihr Verlobter, dazu entschlossen, „diese Blume aus dem Sumpf zu reißen.“[81] Das Problem lag also nicht in der ungleichen Heirat, die zulässig war, solange sie die Herrschaft der Besitzenden bestätigte. Unzulässig ist die Würde, ist das Recht der Armen, da diese den Raum für die Willkür der rechtschaffenen Leute beschneiden würden. Hinzu kommt, dass das Vorrecht der Klasse auf solch energische Weise verteidigt wird, ohne dass damit eine Ideologie oder Überzeugung von der eigenen Überlegenheit einherginge. Das Fehlen einer konsistenten Rechtfertigung ist beinahe sympathisch, weil es an Offenherzigkeit gemahnt. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, ist es jedoch nichts anderes als das höchst charakteristische rohe und wahllose Beharren auf gleich welchem sozialen Vorteil, das aller Pflichten entbunden ist, die ein ausgeklügelteres Selbstbild wohl oder übel mit sich bringen würde.

Da, wo Handlung ins Spiel kommt, stellt die Episode mit Eugênia ein Meisterwerk realistischer Technik dar. Die treffende Erzählkunst und die Genügsamkeit im Detail, beides rigoros vom sozialen Widerspruch gemaßregelt, bringen die poetische Gangart des großen Romans des 19. Jahrhunderts hervor. Dabei schreitet der Konflikt tatsächlich kaum voran, oder besser, er schreitet nur außerhalb des Bereichs der Handlung voran, nämlich in den moralischen Ausbrüchen der männlichen Figur und in den bösartigen Kommentaren des Erzählers. Somit nehmen die Subjektivität und die Erzählung den Vordergrund ein und überwiegen in quantitativer Hinsicht die praktische Dimension des Antagonismus. Dank dieser Verteilung gibt sich Machado de Assis deutlich als Vorläufer post-naturalistischer Natur zu erkennen. Es ist kein Widerspruch, darauf hinzuweisen, dass die Verteilung des Subjektiven – anders gesagt, die Volubilität – in diesem Fall in einem eindeutig gesellschaftlichen Terrain wurzelt, deren kapitaler Ausdruck sie ist. Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich die heterodoxen formalen Lösungen als darstellerisches Mittel zur Vertiefung und Radikalisierung eines bestimmten praktischen Bildes deuten. So ist etwa das Missverhältnis zwischen Kürze und Gewicht der Episode wesentlicher Bestandteil der Ausdruckskraft der Komposition. In Wahrheit ist Eugênia die einzig achtbare Figur des Romans: Sie verfügt über ein klares Verständnis der sozialen Beziehungen ebenso wie über Lust am Leben und moralische Standhaftigkeit – und doch ist ihre Rolle nicht viel mehr als eine Prise. Es ist, als besagte das Arrangement der Erzählung, dass die größten Qualitäten der Armen im Kontext des Lebens in Brasilien verstümmelt und verschwendet werden, womit eine historische Tendenz dargestellt und beurteilt wird. Ebenso wurde deutlich, dass sich der Konflikt kaum in der Praxis, sondern vielmehr in Brás Cubas’ Fantasie entfaltet, *dem das letzte Wort ge-*

81 *Postume Memoiren*, Kap. CXXII.

hört, noch dazu eine Beleidung. Die Einseitigkeit des Vorgangs ist skandalös und zugleich ausdrucksstarkes Zeugnis der Asymmetrie der sozialen Beziehungen; zudem hat sie den Vorzug, die moralistische Perspektive zu verdrängen. Nicht die von Eugênia erlittene Ungerechtigkeit, die im Fokus eines unparteiischen Erzählers stünde, sondern ihr Reflex lässt sich ausmachen, und zwar im Gewissen des eigentlichen Verantwortlichen, eines illustren Mitglieds der herrschenden Klasse, dessen Standpunkt die Erzählung auf böswillig unbedingte Weise einnimmt. Von Anfang an lässt die erzählerische Parteilichkeit das moralische Empfinden außen vor, das angesichts der eingestandenen Ungerechtigkeit nicht verschwindet – es kann gar noch schneidender werden –, aber die Annahme ihrer Wirksamkeit verliert und als enges Prisma erscheint. Abermals befindet man sich in den von Baudelaire erkundeten Gefilden, auch er ein Freund literarischer Finten und Mystifizierungen als Teil einer kriegerischen Strategie. Allzu gern schlug sich der Dichter auf die Seite der Unterdrücker, um sie sodann nicht nur mit großer Inbrunst zu entlarven, sondern auch die Unterdrückten zu demütigen und aufzustacheln für ihre etwaige Passivität angesichts der Unterdrückung.[82] Hinter der auf den ersten Blick empörenden Parteilichkeit des Erzählers, der sich jedoch nur durch eine andere, ebenso einseitige Partei ersetzen ließe, eröffnet sich das moderne Szenario eines allgemeinen gesellschaftlichen Kampfes, dem auch narrative Verfahren nicht entgehen.

Dona Plácida

Der Schulmeister, dem Brás Cubas seine früheste Bildung verdankt, hatte die Kinder „dreiundzwanzig Jahre lang unterrichtet, schweigsam, finster, pünktlich, in einem kleinen Haus in der Rua do Piolho." Als er stirbt, beweint ihn niemand – „auch ich nicht", wie der Erzähler spöttisch bemerkt.[83] Ein bescheidenes Leben voll redlicher Arbeit, das von niemandem Anerkennung erfährt – das ist das Thema dieser Episode.

An einer anderen Stelle, als er einen Freund aus Kindheitstagen in Lumpen bettelnd wiedersieht, reagiert er auf genau umgekehrte Weise: Brás Cubas be-

82 Aus einem angeblich philanthropischen Gefühl heraus riet Baudelaire dazu, die Bettler auf den Straßen zu erschlagen, als einziges Mittel, ihnen ihre verlorene Würde zurückzuerstatten – ansonsten würden sie irgendwann Rache üben. „Erschlagt die Armen!" *Der Spleen von Paris* (1869). Zu einer politischen Analyse dieses *petit poème en prose* siehe Oehler, Dolf. *Pariser Bilder I (1830–1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

83 *Postume Memoiren*, Kap. XIII.

klagt, dass sein ehemaliger Freund die Arbeit verachte und keinen Respekt vor sich selbst habe. „Ich wollte ihn in würdevollem Elend sehen."[84]

Damit verlangt Brás Cubas die Würde, die er dem Arbeitenden nicht zugesteht, von einem Landstreicher. In beiden Fällen geht es ihm darum, sich über die Armut zu stellen, genauer gesagt, angesichts der Armut frei von Verpflichtungen zu bleiben. Er schuldet demjenigen, der gearbeitet hat, nichts, doch der, der nicht gearbeitet hat, hat kein Recht auf irgendetwas (außer moralische Missbilligung). Der Bequemlichkeit halber herrscht entweder die bürgerliche Norm vor oder die Verachtung für diese.

Auch hier gründet sich das veränderte Kriterium auf eine Klassenfrage. Der Bezug auf Europa bzw. auf die Moderne hat zur Folge, dass die rechtschaffenen Leute über die Trägheit der restlichen Bevölkerung die Nase rümpfen, während es die Grundlage der Wirtschaft – die Sklaverei – erlaubt, die Leistungen der Armen nach Belieben abzuwerten. Ihre Lage ist jeweils komplementär, und was den Reichen Entscheidungsspielraum ist – zwei Maßstäbe unterschiedlichen Gewichts –, ist dem besitzlosen Individuum *Mangel an Garantie*. Die Armen, die über kein Eigentum verfügen, während der Hauptanteil der wirtschaftlichen Produktion dem Versklavten obliegt, befinden sich auf rutschigem Terrain: Wenn sie nicht arbeiten, werden sie deklassiert, wenn sie arbeiten, wird ihnen nur mit viel Glück Bezahlung oder Anerkennung zuteil.[85]

Einer häufigen Beschwerde zufolge wurde die freie Arbeit durch ihre Nähe zur Sklaverei demoralisiert. Dadurch wurde dem Arbeitsethos – eine der Säulen der zeitgenössischen bürgerlichen Ideologie – in Brasilien nur wenig Glaubwürdigkeit zuteil.[86] Hingegen wurde jener brasilianische Skeptizismus der ‚Rückständigen' im

---

84 *Postume Memoiren*, Kap. LX.

85 Gehört man von Natur aus zur bürgerlichen Klasse? Oder durch die Umstände? Die brasilianische Gesellschaft, mit ihrer partiellen und eigentümlichen Beziehung zur internationalen Wirtschaft, hat das dazugehörige Urteil ins Wanken gebracht, wie der Reisende Luís D'Alincourt durchschimmern lässt, wenn er schreibt, dass sich „die Allgemeinheit des Volkes, nachdem es nicht exportieren kann und nicht vom Eigennutz – der eigentlichen Triebfeder des menschlichen Herzens – angetrieben wird, der Trägheit und dem Müßiggang verschrieben hat, mit fatalen Auswirkungen für die Bevölkerung." D'Alincourt, Luís. *Memórias sobre a viagem do porto de Santos à cidade de Cuiabá* [1826]. Belo Horizonte, 1979, S. 65, zitiert nach Mattos, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema. A formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1987, S. 122.

86 Für einen Vergleich zwischen der Situation in Europa und in Brasilien bezüglich dessen, was offensichtlich war, und demjenigen, was bewiesen werden musste, lese man die ersten Absätze der *Kritik des Gothaer Programms* (1875), wo Marx die mythische Aufladung der Arbeit innerhalb der Arbeiterbewegung anprangert, indem er darauf aufmerksam macht, dass sie Ausdruck bürgerlicher Interessen ist. Marx, Karl. *Kritik des Gothaer Programms* [1875]. *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 19. Berlin: Dietz, 1973 [1962], S. 13–32.

20. Jahrhundert unter positiven Vorzeichen wiederaufgenommen, indem man ihn mit den Zeichen einer generellen Abnützung dieser Ideologie versah; er ließe sich in Mário de Andrades und Raul Bopps Reflexionen über die Faulheit sowie in Oswald de Andrades Utopien universalisieren.[87] Kürzlich hat Antonio Candido aufgezeigt, wie sehr dieser Skeptizismus von Beginn an zur Originalität und Reichweite des brasilianischen Romans beigetragen hat.[88] Machado de Assis, möglicherweise moderner als die Modernisten,[89] deren euphorische Note der Reflexion nicht standhält, erkannte die andere Seite der Medaille: Inmitten der Ära des Bürgertums ist die Arbeit ohne Verdienst und ohne Wert ein Gipfelpunkt historischer Frustration. Als Beispiel hierfür diene die Beschreibung von Dona Plácida aus den *Memoiren*, einer der größten und härtesten Momente der brasilianischen Literatur.

Dona Plácidas Leben findet in wenigen Zeilen Platz, in denen sich schwere Arbeit, Unglück, Krankheit und Enttäuschung abwechseln, was an sich nicht bemerkenswert wäre, und auch nicht ausreicht, um die grausame Wirkung der Episode zu erklären. Die arme Frau näht, verkauft selbstgemachte Süßigkeiten, unterrichtet die Kinder aus dem Viertel, alles mit Gleichmut und unermüdlich, „um zu essen und nicht zu fallen."[90] Fallen ist hier ein Euphemismus für die Unwägbarkeit, auf der Straße betteln zu müssen oder in die Sittenlosigkeit abzugleiten – Degradierungen, aus denen es kein Entrinnen gibt, wie der Erzähler mit offenkundiger Genugtuung bemerkt. Vom Elend getrieben, bietet Dona Plácida schließlich, obgleich sie eine aufrichtige Anhängerin der Ehe und der familiären Moral ist, ihre Dienste als Kupplerin an. Auf dieselbe Weise gelangt sie an den Punkt, an dem sie sich ihrer unermüdlichen Betriebsamkeit zum Trotz gezwungen sieht, Schutz bei einer betuchten Familie zu suchen, an die sie sich bindet, wobei selbst das nicht verhindert, dass sie in Not zugrunde geht. Zusammengefasst, ein ehrliches und unabhängiges Leben bleibt dem Armen verwehrt; sucht er es zu erreichen, ist er in den Augen der Wohlhabenden eingebildet, und ver-

---

87 Das Bewusstsein für die philosophische Tragweite von Mário de Andrades Interesse an der Faulheit habe ich Gilda de Mello e Souza zu verdanken.

88 Candido, Antonio. „Dialektik des *Malandro*".

89 Unter „Modernismus" wird im brasilianischen Kontext der Zeitraum zwischen den 1920er Jahren und 1945 verstanden, als sich brasilianische Künstler, Künstlerinnen und Intellektuelle die ästhetischen und revolutionären Errungenschaften der europäischen Avantgarden einverleibten. Der Beginn des Modernismus wird zumeist mit der *Woche der Modernen Kunst* angesetzt, die 1922 in São Paulo stattfand. Seine wichtigsten Vertreter im Bereich der Literatur waren Mário de Andrade und Oswald de Andrade. Siehe zu dieser Thematik insbesondere Schwarz, Roberto: „The Cart, the Tram and the Modernist Poet". *Misplaced Ideas*. Hg. John Gledson. London, New York: Verso, 1992, S. 108–125. (Anm. L. R. G.)

90 *Postume Memoiren*, Kap. LXXIV.

achtenswert, wenn er aufgibt – im Übrigen eine Formel für den abscheulichen Klassenhumor, den Brás Cubas praktiziert und den Machado de Assis entlarvt.

Doch wenden wir uns wieder Dona Plácidas Mühen zu. Die Arbeit, die dem konkreten Zweck gegenüber (Nähen, Kochen oder Unterrichten) gleichgültig ist und kein Ziel hat außer den Lohn, ist dem Universum des Kapitalismus zuzurechnen. Dahingegen gehört die fehlende Wertschätzung für die Anstrengungen ins Universum der Versklavung. Hierzu ist zu bemerken, dass es die komplementären Vorteile jener Übel nicht gibt: die bürgerliche Würdigung von Arbeit ‚im Allgemeinen', und der Müßiggang, den die Versklavung den Nicht-Versklavten ermöglicht. In anderen Worten, es obliegt Dona Plácida, sich mit dem Schlechtesten aus beiden Welten zu begnügen: abstrakte Arbeit, aber ohne Recht auf gesellschaftliche Anerkennung. Ihre Anstrengungen, deren materielle Entlohnung unsicher bzw. minimal ist, werden auch auf moralischer Ebene nicht kompensiert, was wohl die singuläre Traurigkeit dieser Figur erklärt. Die Härte, die nicht durch Sinn erlöst wird, ist absolut.

Aus der Sicht des brasilianischen Realismus verkörpert Dona Plácida einen Typus von entscheidender Bedeutung; auf ihre allgemeine Klassenzugehörigkeit und deren Entsprechung mit der sozialen Struktur des Landes wurde bereits hingewiesen. Doch die literarische Kraft eines detaillierten Porträts liegt darin, Perspektiven zu eröffnen, die eben nicht offensichtlich sind. Somit lässt sich erkennen, dass Armut, die jeglichen Trosts beraubt ist, nicht allein ein Bild der Vernachlässigung abgibt. Sie ist auch das Resultat von Kritik, ein Element der Vernunft, das unerlässlich ist für eine fortschrittlichere Konzeption der Gesellschaft. Ohne den vorkapitalistischen Gefallen an der Besonderheit der einzelnen Berufe und der Ständeordnung (die von der abstrakten Arbeit in Schach gehalten wurde) und ohne die bürgerliche Würdigung derselben Arbeit (die von der Institution der Sklaverei Lügen gestraft wurde), *bleibt nichts als ein radikal entideologisierter Begriff der Mühsal*, der jeglichen intrinsischen Verdienstes entbehrt. Ein derartiger Begriff eignet sich nicht für Mystifizierung, dafür lässt er die seltene Atmosphäre großer Literatur atmen. Zu einem anderen Zeitpunkt beseelt eine ähnliche Verwandlung von Entbehrung in Klarheit die Verse von Carlos Drummond de Andrade: „Helden bevölkern die Gärten der Stadt, durch die du dich schleppst, und predigen Tugend, Entsagung, Gelassenheit und Empfängnis".[91] Auf einer anderen Ebene liegt ein Ausspruch von Marx nahe, demzufolge hinter den Trugbildern des modernen Reichtums nichts anderes zu sehen ist als die Verausgabung von Muskelkraft und Hirn der Arbeiterschaft.[92] Letztlich ist dies ein materialistischer, also ein illusionsloser und aufgeklärter Sinn für Ar-

---

91 Andrade, Carlos Drummond de. „Elegia 1938" [Elegie 1938], *Sentimento do mundo* [Gefühl der Welt, 1940]. Rio de Janeiro: Record, 2022.

92 Marx, Karl. *Das Kapital*, Bd. I, Dritter Abschnitt, „Die Produktion des absoluten Mehrwerts". *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 23. Berlin: Dietz, 2013 [1962], S. 192–330.

beit, dessen Aktualität im Übrigen die bürgerliche Ordnung übersteigt, da der heutige Sozialismus seinerseits ein *produktivistischer* ist.

Aber es ist nicht richtig, dass das Leben von Dona Plácida keinen Sinn hat. Fragte die traurige Frau, weshalb sie auf der Welt sei, würden ihre Eltern, so stellt Brás Cubas sich vor, ihr Folgendes antworten:

> Wir haben dich gerufen, damit du dir die Finger an den Töpfen verbrennst und die Augen an der Naht, damit du schlecht isst oder gar nicht, damit du von einem Ort zum anderen hetzt, schuftend, krank oder gesund, um wieder krank zu werden und wieder gesund, nunmehr traurig, sodann verzweifelt, morgen ergeben, aber immer mit den Händen an den Töpfen und den Augen an der Naht, um eines Tages im Schlamm oder im Spital zu enden; deshalb haben wir dich, in einem Moment der Zuneigung, gerufen.[93]

Der Spott in diesen Zeilen vollzieht sich auf eine komplexe Weise. Zuerst wird vorgegeben, dass die inakzeptable Realität moderner Armut einem Zweck entspricht („Deshalb haben wir dich gerufen"). Die Verurteilung erstreckt sich in zwei verschiedene Richtungen: Die gesellschaftliche Wirklichkeit ist negativ, weil es ihr an menschlichem Sinn fehlt, so wie auch der Drang negativ ist, um jeden Preis einen Zweck in ihr zu finden – ein Drang, in dem in Voltaire'scher Manier die Illusionen göttlicher Vorsehung und ihrer säkularisierten Substitute der Lächerlichkeit preisgegeben sind. Weder die aufrechte Ordnung noch deren Apologie befriedigen die Vernunft, die deren Irrationalität aufzeigt.

Andererseits wird die Armut auf reguläre, gewissermaßen funktionale Weise beschrieben, und es ermangelt ihrer Absurdität nicht an Methode. In diesem Sinn hat sie auch einen Zweck, wenngleich dieser menschlich gesehen unerträglich ist: nämlich die soziale Ordnung zu reproduzieren, die nichts ist als Elend. Wohin führt das?

Es ergibt eine Art Verspottung des Spottes, ein Weinen ohne Tränen, und hinzu kommt das Vergnügen, das so viel Minderwertigkeit zur gesellschaftlichen Überlegenheit des Erzählers beiträgt, der auch nicht heil aus dem Ganzen hervorgeht. Dies also sind die Daseinsberechtigungen der modernen Welt, mit ihrer Affinität zur Wissenschaft – wie die Reproduktion der Arten, der Gesellschaft und der Ungerechtigkeit –, und ohne transzendente Rechtfertigung. Insgesamt handelt es sich um die schwindelerregende Abwechslung der Perspektiven der Vorsehung, der Aufklärung und des Szientismus, je nachdem, wie es der herrschenden Klasse Brasiliens beliebt, deren unhaltbare Substanz dieses literarische Arrangement bis zum Äußersten universalisiert.

---

93 *Postume Memoiren*, Kap. LXXV.

Es ist ein Unglück kürzlichen Datums, das nicht auf das christliche Tal der Tränen verweist, obgleich die Prosa in ihrer Beschreibung des Leids und der Mühen diesem ihre Klangfarbe entlehnt.[94] Denn in einem weltlichen Kontext klingt die bescheidene Konformität der Begrifflichkeiten wie eine weitere Bosheit. In dieser Verbindung dessen, was künstlerische Stile und die Logik der Begriffe normalerweise trennen würden, liegt Machado de Assis' Stärke. Dazu ist festzuhalten, dass die Darlegung des Lebenssinns von Dona Plácida die prägnante Kürze der philosophischen Erzählung des 18. Jahrhunderts aufweist und zugleich die verhängnisvolle Sphäre des Naturalismus des 19. Jahrhunderts umfasst; nicht zu vergessen, dass Machados analytische Kälte – universalistisch und klassisch im Stil – etwas Scherzhaftes und Verrücktes hat, das in der Charakterisierung der Klasse Brás Cubas' als *brasilianisches Lokalkolorit* dient. Die Ungezwungenheit wiederum, mit der diese Vielzahl an prestigeträchtigen Registern aufwartet, ist ein Vorbote der modernen Literatur.

Während Brás Cubas die Spitze seiner Schuhe betrachtet, sinniert er über das Schicksal von Dona Plácida, die eben den Raum verlassen hat. Der oben beschriebene Übergang, bei dem das Porträt der Unglücklichen allgemeine Züge annimmt, ist Teil dieser Reflexion. Im Innersten seiner Gedanken bereitet es dem reichen Mann keine Schwierigkeiten, die funktionale Dimension des Elends einzuräumen, dessen Zweck auf Erden, wenn es einen solchen überhaupt gibt, darin besteht, ihm Vorteile zu verschaffen: „Eine relative Nützlichkeit, darin stimme ich zu; doch was zum Teufel ist schon absolut in dieser Welt?".[95] Wie in der Episode mit Eugênia gehört das letzte Wort – in Wahrheit das vorletzte, denn das letzte gehört dem Leser – der Partei der Profiteure der Ungerechtigkeit, zum Nachteil der Seite der Armen, deren Sichtweise keinen Ausdruck finden wird. Das narrative Arrangement legt den Akzent auf die niederträchtige Komponente des Klassenverhältnisses, mit einem Ergebnis, das nicht nur sadistisch ist, sondern auch Anklage erhebt und damit die Literatur aus ihrer Rolle der billigen Trostspenderin befreit.

Mithilfe der vorangegangenen Beobachtungen lässt sich nun festhalten, dass Dona Plácidas Stellenwert durch die Privilegien zum Ausdruck kommt, die abgesehen von den materiellen Interessen auch die literarischen Mittel und das Repertoire an Ideen enthalten. Dieses Verfahren schockiert durch seinen ‚exzessiven' Zynismus, der es in eine Selbstanklage verwandelt, ein wahrhaftiger Klassenverrat. Seine Vorzüge jedoch gehen darüber hinaus: Durch dieses Verfahren überschreitet

94 Alfredo Bosi hat auf diese Diskrepanz zwischen der Modernität der Beobachtung und der „alten fatalistischen Sprache, die aus dem Kohelet kommt, von den Zynikern, von Machiavelli, von den französischen Moralisten" verwiesen. Siehe Bosi, Alfredo und anderen. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, S. 451.

95 *Postume Memoiren*, Kap. CXLIV.

die Form der in Frage stehenden Armut das beschränkte und intellektuell abgetrennte Gebiet, das sie de facto bedingt, und sie wird an das gleißende Licht der Gegenwart bzw. des zeitgenössischen Konflikts und der zeitgenössischen Kultur gebracht.

Mit anderen Worten, die Widerspiegelung der sozialen Positionen und der verschiedenen historischen Stille ineinander, macht die Wirklichkeit der Klassen keineswegs zunichte, wie die Puristen von ihrem populären Standpunkt aus meinen. Im Gegenteil, sie verleiht deren wechselseitiger Vermittlung und der daraus resultierenden Komplexität überhaupt erst Substanz, was einer alltäglicheren oder doktrinären Auffassung von Wirklichkeitstreue entgeht. Es ist dieser verstärkte Realismus, durch den die bescheidene Figur der Dona Plácida diese außergewöhnliche Fülle an Bezügen sowie ihre historische Bedeutsamkeit erhält und der sie aus Obskurität und scheinbarer Beschränktheit rettet. Es kommt darin ein derart tiefgreifendes Verständnis der Armut zum Ausdruck, wie es allein ein gebildeter und feinsinniger Autor, versiert im Umgang mit einer Vielzahl an Stilen, Philosophien und Klassenerfahrungen, aufzubringen – und zu vermitteln – vermag, was von einem dialektischen Standpunkt aus kein Paradox ist.

Prudêncio

Seht nur die Feinheiten des Taugenichts!
Machado de Assis, *Postume Memoiren des Brás Cubas*

Die Episoden von Eugênia und Dona Plácida zeichnen sich durch die Tiefe aus, mit der sie die Folgen der sozialen Struktur Brasiliens für die Benachteiligten hervorbringen (oder beobachten?). In diesem Sinn sind die Armen im Roman relativ zahlreich vertreten, und sie formieren eine vielfältige, repräsentative und sogar systematische Galerie. So sind etwa der schönen Mädchen drei: eine ist lotterhaft, die zweite vollkommen tugendhaft, die dritte begierig nach sozialem Aufstieg; sie alle stehen in Kontrast zueinander und auch, auf dem gegenüberliegenden Feld, zu einem Mädchen und späterer Dame aus der höheren Gesellschaft. Was die ökonomischen Beziehungen anbelangt, so reicht die Skala von der Bettelei bis zur bezahlten Arbeit und umfasst unterschiedliche Formen persönlicher Abhängigkeiten. Trotz des Eindrucks der Zufälligkeit, der dem kapriziösen Vorgehen des Erzählers geschuldet ist, ergibt das Ensemble der sozialen Typen ein architektonisches Ganzes. Ihre Anordnung entspricht der Forderung nach einer zureichenden und nicht-repetitiven Darstellung der Materie, eine Disziplin wiederum, die ihrerseits das System der imaginierten Positionen mit der Struktur der realen Gesellschaft verbindet.

Wie bereits zu zeigen versucht wurde, ist die Präsenz des Systems der Sklaverei entscheidend, obwohl Figuren von Sklaven rar sind. Ein paar verstreute Anekdoten reichen aus, um die wesentlichen Perspektiven festzumachen. Die Sparsamkeit der Andeutungen und deren kalkulierte Wirkung ist auf ihre Art eindringlich: Es handelt sich um ein Mittel, das Machados Humor teuer ist, dem eher die giftige Anspielung eigen ist als die direkte Anprangerung.

In der Hoffnung, die Königliche Familie zu erfreuen, begeht Brás Cubas' Vater den Sturz Napoleons mit einem pompösen Dinner. Zwischen Mahlzeiten, Reden und Geturtel trifft die Nachricht von der Ankunft einer neuen Gruppe von Schwarzen ein, die in Luanda ausgehandelt wurde; 120 sind es insgesamt, „vierzig Köpfe"[96] waren bereits bezahlt. Das wüste Durcheinander von familiärem Leben, bürgerlichen Festen und den Gräueln des Sklavenhandels ist ein grausames Merkmal des ‚Lokalkolorits', der übrigens Martins Pena entnommen ist, der bereits in einer unschuldigeren Tonart auf die Komik dieser Mischung hingewiesen hatte, in der sich barbarische und rechtschaffene Aspekte abwechseln.[97] In einem anderen Kapitel schlägt der kleine Brás auf den Kopf einer Sklavin ein, die ihm einen Löffel Süßigkeit verwehrt hatte, oder er reitet mit Zügel und Peitsche auf dem kleinen Prudêncio, der auf alle Viere gezwungen wird und ihm als Pferd zu dienen hat. Dessen Klagen beschränken sich auf ein „Au, Senhor!", was Ersterer mit dem berühmten „Halt das Maul, du Bestie!"[98] quittiert. So wie das Blitzlicht des Sklavenhandels das gesellschaftliche Bankett charakterisiert, enthüllen die Grausamkeiten (oder, je nach Sichtweise, die Streiche) des kleinen Brás Cubas die soziale Bedeutung seiner Erziehung wie auch der Volubilität, die den gesamten Roman durchdringt. In beiden Fällen ist es die beinahe exklusive Funktion des Versklavten, die dunkle Seite der herrschenden Klasse auszustellen.

Es wird auch versucht, das Handeln des Versklavten aus seinen eigenen Motiven heraus zu verstehen. Als Erwachsener trifft Brás Cubas auf der Straße „einen Schwarzen, der einen anderen auspeitschte" und der auf dessen Stöhnen das bereits bekannte „Halt das Maul, du Bestie!" entgegnet.[99] Klarerweise ist es Prudêncio, der nach seiner Freilassung seinerseits einen Sklaven kaufte und dem er nun die Schläge heimzahlt, die er selbst einst erhalten hat. Trotz der Kühnheit, mit der sich diese Episode dem humanitären Klischee entgegenstellt, leidet sie an universalistischer Banalität, die sie geradezu zu einer Parabel macht: Pessimismus und Bösartigkeit können ebenso ein Klischee sein. Im nächsten Kapitel, das auf

---

96 *Postume Memoiren*, Kap. XII.

97 Siehe hierzu Vilma Arêas' Aufsatz „No espelho do palco". *Os pobres na literatura brasileira.* Hg. Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983, S. 26–30.

98 *Postume Memoiren*, Kap. XI.

99 *Postume Memoiren*, Kap. LXVIII.

den ersten Blick nichts mit diesem Fall zu tun hat, wird dieser Eindruck zunichtegemacht. Die darin auftretende Figur ist ein Verrückter namens Romualdo: „Ich bin der berühmte Tamerlan, sagte er. Früher war ich Romualdo, aber ich wurde krank, und nahm so viel Tatar, so viel Tatar, so viel Tatar, dass ich ein Tatar wurde, und selbst König der Tataren. Tatar kann Tataren machen“. Sobald sich die Leser und Leserinnen von der Verwunderung über dieses Worträtsel erholt haben, erkennen sie, dass der Tatar, ein für seine Rohheit bekannter Krieger, Resultat des zu sich genommenen Tatars ist, genau so, wie die Grausamkeit des befreiten Sklaven – schockierend, da suggeriert wird, dass das Leiden nichts lehrt – die Folge der Schläge ist, die er von seinen Herren erhielt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Szenen, in denen die Versklavten das soziale Gefüge des Landes verurteilen, schädliche Charakterzüge festschreiben, aus denen deutlich wird, wie sehr die höhere Klasse vom System der Sklavenhalterei durchdrungen ist. Dabei wird auch der Versklavte den Kriterien der universalistischen Psychologie gemäß gezeichnet, die sich in keinster Weise von der Menschheit im Allgemeinen unterscheiden. Um den kritischen Wert dieses Universalismus zu erkennen, genügt es zu bedenken, dass in seinem Licht die Brutalitäten eines freigelassenen Sklaven nicht weniger komplex und spirituell sind als die himmlischen Kapricen einer vornehmen Dame – ganz im Gegensatz dazu, was die allgemeinen Vorurteile bzw. der wissenschaftliche Rassismus, wie sie damals en vogue waren, zu verstehen gaben.

7 Reiche unter sich

Schwager Cotrim

Das einzige Verdienst des Russen ist es, dass er nichts auf sich selbst hält.
Turgenjew, *Väter und Söhne*

In Kapitel CXXIII zeichnet Brás Cubas ein Bild seines Schwagers, indem er sich Lobreden bedient, die belasten, und Rechtfertigungen, die verurteilen. Die wahrlich wunderbare Perfidie dieses Porträts stellt eine Erkundung der Schmach dar, wie sie typisch ist für den Fall Brasilien.

In der Figur des Cotrim bündeln sich markante Aspekte des lokalen bürgerlichen Lebens, insbesondere solche, die, von zivilem Standpunkt aus besehen, nicht miteinander vereinbar sind. Ein etablierter Geschäftsmann, Sklavenschmuggler, liebevoller Familienvater, Mitglied bei mehreren Bruderschaften (religiösen und wohltätigen, wie sie charakteristisch waren für die koloniale Vergangenheit) und Patriot, erlangt Cotrim Reichtum mithilfe von zwielichtigen Geschäften mit dem Marinearsenal, die ihm sein Schwager, der Abgeordnete, vermittelt. Verwebte man diesen Stoff in seiner Zeit und artikulierte man ihn mithilfe einer Handlung, die all seine Widersprüchlichkeiten entfaltete, gäbe er einen realistischen Roman ab. Und in der Tat, die Fülle an Details, die auf einen gesellschaftlich-historischen Widerstreit deuten, verankert die *Memoiren* auf diesem gewissermaßen rauen Terrain. Die offenkundige Bewegung des Kapitels schlägt jedoch eine andere Richtung ein, selbstverständlich ohne die Gültigkeit jenes anderen Gesichtspunkts aufzuheben, der dem Ganzen zugrunde liegt: Brás Cubas sucht die Widersprüche zu normalisieren, anstatt sie zu vertiefen, indem er sie vom Vorwurf befreit, von der Norm abzuweichen (in Bezug worauf?). Daher die Reihe von Lobliedern (oder Dolchstößen, je nach Sichtweise), die das Sammelsurium der Übel jener Zeit in ein Modell der Tugend verwandeln. Dieser Vorgang erschöpft sich nicht darin, Vergnügen an missverständlichen Formulierungen bzw. an rhetorischem Geschick zu finden: Er bekräftigt vielmehr, entgegen der liberalen Norm, die eigentliche Erfahrung der herrschenden brasilianischen Klasse. Um den Kern dieses Konflikts zu erfassen, denke man daran, wie exotisch und skandalös Cotrims Biografie aus europäischer Sicht wäre, wohingegen sie aus brasilianischer Sicht, aus der Brás Cubas sie zu beschreiben sucht, ganz normal ist. Der Schauder, den diese Kluft hervorruft, durchzieht beispielsweise auch noch Gilberto Freyres Überlegungen zum ersten Viscount von Rio Branco, „Sohn eines Geschäftsmanns aus der Stadt, der mit dem Import von Sklaven reich geworden war, in einer Zeit – das muss betont werden –, als diese Art des Handels in Brasilien weder für die darin verwickelten Geschäftsmänner noch für ihre Familien degradierend

https://doi.org/10.1515/9783110790016-008

war [...].“[100] Das Porträt Cotrims muss zu einem späteren Zeitpunkt gezeichnet werden, und die moralische Rechtfertigung dieser Figur erfolgt um den Preis jener Unverschämtheit, an der sich Machado so gütlich tut.

Der Fokus liegt also nicht auf Cotrims Handeln und den *immens* heiklen Zweifeln, die es aufwirft, sondern auf den Bemühungen seines Schwagers, das Bild von ihm zu beschönigen und ihn freizusprechen. Mit anderen Worten, im Vordergrund steht die Komplizenschaft der herrschenden Klasse angesichts der unhaltbaren historischen Aspekte ihrer Situation, wobei der bösartige Akzent auf deren groteske Folgen gelegt wird. Es geht darum, die für eine innerhalb der Klasse vollständige Mitwisserschaft erforderliche Abkehr von Geist und Moral in möglichst klare Worte zu fassen, was entgegen dem Anschein nicht in Opposition zur Offenlegung des gesellschaftlichen Prozesses steht, da die Solidarität der Nutznießer selbst substanzieller Bestandteil der Realität und nicht einfach ein fehlerhafter Charakter ist. Um das Argument zu verfeinern, könnte man sagen, dass es sich bei Brás Cubas und Cotrim um ganz unterschiedliche Typen handelt: der eine wohlhabend, der von seinem Erbe lebt und seinen geistigen und politischen Ambitionen nachgeht, während der andere wie wild arbeitet, um mit gleich welchen Mitteln an Reichtum zu kommen. In seinen früheren Romanen hatte Machado diesen Unterschied unter dem Gesichtspunkt traditionellen Reichtums beleuchtet, indem er dem Geschäftsmann, allgemeiner, dem ökonomisch Berechnenden, den Großteil an verfügbarer Niedertracht zuschreibt.[101] In den *Memoiren,* obgleich darin die Niedertracht der kommerziellen Elemente noch verstärkt und historisch spezifiziert wird, verschwindet der Antagonismus zwischen den Wohlhabenden bzw. reduziert sich auf eine Frage des Stils; am Ende wird, wie es noch zu

100 Freyre, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2013, S. 80. [Das Vorwort zur zweiten Auflage, aus dem das Zitat stammt, ist nicht in der vorliegenden deutschen Übersetzung enthalten. Anm. L. R. G.]

101 In seiner Analyse der frühen Romane von Machado de Assis, *A mão e a luva* [Die Hand und der Handschuh] (1874), *Helena* (1876) und *Iaiá Garcia* (1878), zeigt Roberto Schwarz, wie der Autor die Perspektive der Abhängigen erforscht, die sich der Kaprice der Obrigkeit zu unterwerfen hatten. Um der scheinbaren Willkür dieser Herrschaftsbeziehungen zu entgehen, oblag es den Abhängigen, Würde und moralische Werte zu kultivieren. Schwarz unterstreicht den „zivilisatorischen“ und nicht „kritischen“ Charakter dieser Romane, als könnte man erwarten, dass Machado durch das Medium der Literatur erziehen und belehren wolle. Ab den *Postumen Memoiren* (1880) wird die Perspektive der Besitzenden eingenommen, womit gewissermaßen die Grenzen des bisherigen literarischen Projekts konstatiert wurden – und eine andere Strategie erforderte. Wie Schwarz in der vorliegenden Studie beleuchtet, wird die Willkür durch Kaprice und Unverschämtheit der Klasse offengelegt, die damit in den Vordergrund rücken. Siehe Schwarz, Roberto. *To the Victor, the Potatoes! Literary Form and Social Process in the Beginnings of the Brazilian Novel.* Übers. Ronald W. Sousa. Leiden, Boston: Brill, 2020 [1977], S. 147–148. (Anm. L. R. G.)

zeigen gilt, Brás Cubas alles auf jene widerliche Art rechtfertigen. Das Loblied auf Cotrim kann als Satire auf die Erklärungen gelesen werden, die dem Bündnis zwischen den Fraktionen der herrschenden Klasse voranstehen.

„Der wahre Cotrim", so heißt das betreffende Kapitel, das in zwei Abschnitte unterteilt ist: einer ist Dialog, der andere Porträt. Im ersten sucht Brás Cubas – als „liebte er die Harmonie der Familie" – den Schwager auf, um ihn zur Zweckmäßigkeit einer Heirat mit dessen Nichte Nhã Loló zu konsultieren. Cotrim verweigert die Antwort, da es sich bei einer Heirat um eine persönliche Angelegenheit handle, die von den Interessen der Verwandtschaft zu trennen sei. Diese Haltung ist ebenso streng wie komisch, da der Leser bereits weiß, dass dem Onkel alles daran gelegen ist, das Mädchen unter die Haube zu bringen. Ebenso weiß der Leser, dass Brás Cubas sich nicht im Geringsten um familiäre Harmonie schert, sein wahres Motiv darin besteht, dass er des Lebens eines Ehebrechers überdrüssig ist, mit anderen Worten, er wünscht sich die Vorrechte der Konformität zu genießen. In dem einem Fall vollzieht sich die Förderung verwandtschaftlicher Interessen unter Respektsbekundungen gegenüber der individuellen Autonomie (die romantisch-liberale Flagge); im anderen hüllen sich die Vorteile der Anpassung, die nichts Heiliges an sich haben, ins quasi heilige Kleid familiärer Gründe. In beiden Fällen sind die Motive absolut durchschaubar, auch für die Figuren, was eine Atmosphäre von Tartüfferie sui generis entstehen lässt, in der die Ehrfurcht vor der Norm und deren vollkommene Missachtung miteinander vereint sind. Der Dialog hat nicht zum Ziel, geheime Triebfedern des Verhaltens aufzudecken, sondern auf pikante Weise den Gehalt der Machenschaften zu veranschaulichen, der die besagte, allen bekannte Komödie zusammenhält. Da augenscheinlich niemand dabei zu Schaden kommt, ist seine Wirkung vornehmlich eine komische; das sollte sich ändern, sobald das Thema der Sklaverei auf die Bühne gebracht wird.

Nun ist Brás Cubas am Wort, der sich in einem knappen Absatz und mit brutaler Prägnanz an die Verteidigung des Schwagers macht. Nach der Scheinheiligkeit der vorangegangenen Unterhaltung, in der das Verlangen nach Anpassung ihren Höhepunkt erreichte, hinterlässt die taxierende Prosa, genährt von der reflektierten, mündigen Vertrautheit mit den schlimmsten Aspekten des gesellschaftlichen Prozesses und deren Rechtfertigungen – ein Register, das in der brasilianischen Literatur nur Machado kultivierte –, eisige Kälte.[102] Der harmo-

102 „Das Missverhältnis zwischen Machado de Assis und den Autoren seiner Zeit rührt letzten Endes von seiner intrinsischen Überlegenheit her, sowie von der Tatsache, dass er dem Rhythmus des politischen und gesellschaftlichen Lebens der herrschenden Klassen gefolgt war, während die anderen zu spät kamen, weil sie sich auf der Suche nach einem typischen Element verirrt hatten." Miguel-Pereira, Lúcia. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973 [1950], S. 68.

nisierende Kontrast zwischen Selbstgefälligkeit und knapper Formulierung besagt hier unter anderem, dass die mangelnde ideologische Festigung die Klasse der Wohlhabenden weder besänftigt noch verhindert, dass sie bis ans Äußerste geht, um ihre Interessen zu verteidigen.

Es ist eine Sache, wenn Brás Cubas Cotrim gewissenhaften Respekt vor der persönlichen Wahlfreiheit bescheinigt, was natürlich falsch ist, aber jedermann Ehrerbietung erweist: Das gemeinsame Interesse daran, die klientelistische Praxis[103] mit einem liberalen, aufgeklärten oder modernen Anschein zu versöhnen, erklärt das wechselseitige Wohlwollen. Eine andere Sache wäre es, die liberal-humanitäre Meinung außerhalb ihrer Funktion als Beweihräucherung anzuerkennen. Dieser Unterschied führt zu einer neuen Tonlage, in der das Verständnis durch Entschlossenheit dazu, Unrecht zu tun, ersetzt wird. Brás Cubas begegnet seinem Gesprächspartner, der ihm ideologisch entgegensteht und an den sich der ungebändigte Part des Porträts richtet, nicht mit Toleranz, sondern mit allen Sophismen, die er aufzubringen vermag, und vor allem mit der harten Realität, ohne sich schändlichem Gebaren zu verweigern. Inwiefern ist Cotrims Benehmen „trocken“, sodass man ihn mehrfach beschuldigt, „barbarisch“ zu sein (das Missverhältnis zwischen diesen Bezeichnungen fasst – auf wundersame Weise – das schockierende historische Aus-dem-Takt-Sein zusammen)?

> Die einzige Tatsache, die in diesem Fall behauptet wurde, war, dass er häufig Sklaven in den Kerker schickte, aus dem sie blutüberströmt wieder herauskamen: Doch abgesehen davon, dass er allein die Perversen und die Flüchtigen hineinschickte, hatte er, der lange Zeit Sklaven geschmuggelt hatte, sich an den etwas härteren Umgang gewöhnt, den ein solches Geschäft erfordert, und man kann nicht aufrichtig auf die Natur eines Menschen zurückführen, was lediglich Folge sozialer Beziehungen ist.[104]

Der inner-elitäre zivile Umgang, der das Beste der zeitgenössischen Kultur darbietet, erfüllt sich in der Brutalität, mit der gegen die Versklavten vorgegangen wird.

---

103 Die wirtschaftlichen Eliten in Brasilien, vor allem die aus den ländlichen Gebieten, hatten seit der Kolonialzeit bis weit hinein ins 20. Jahrhundert ein politisches System etabliert, das auf Gegenleistungen für Gefälligkeiten beruhte und einen Kreis an Begünstigten, die von ihnen abhängig waren, miteinschloss. Dieser Kreis bestand aus besitzlosen Familien und Individuen, die zur politischen, ökonomischen und moralischen Unterwerfung gezwungen waren. Im Brasilien der Kaiserzeit galt der Klientelismus als Bestandteil des Systems der Sklaverei als Machtgrundlage der Eliten, die nichtsdestotrotz das liberale europäische Gedankengut übernahmen. Innerhalb einer solchen Konfiguration ließe sich eine problematische Versöhnung beobachten, folgenreich für verschiedenste Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, darunter auch für die Literatur, wie Roberto Schwarz in seiner ersten Studie zu Machado de Assis hervorhob. Siehe Roberto Schwarz, *To the Victor, the potatoes! Literary Form and Social Process in the Beginnings of the Brazilian Novel* [1977]. Übers. Ronald W. Souza. Leiden, Boston: Brill, 2020. (Anm. L. R. G.)

104 *Postume Memoiren*, Kap. CXXIII.

Aufgrund der Kühnheit seiner Anpassung gilt es, diesen perversen Einsatz der Idee von der soziologischen Konditionierung („Man kann nicht aufrichtig auf die Natur eines Menschen zurückführen, was lediglich Folge sozialer Beziehungen ist“) hervorzuheben, der zugunsten des Sklavenhändlers ausfällt, und nicht gegen die Institution der Sklaverei.

Der satirische Mechanismus dieser Passage liegt in den Entschuldigungen, die beschuldigen, in den Beschwichtigungen, die verschlimmern, oder allgemeiner gesprochen, in der anklagenden Funktion der Verteidigung, die in einer von sich selbst distanzierten Weise und in Komplizenschaft mit der aufgeklärten Leserschaft vonstatten geht. Eine Verteidigung, die in Wahrheit eine Anklage des Beschuldigten wie auch des Verteidigers ist. Die Duplizität dieser Darstellung hält die historische Überlegenheit des *fortschrittlichen* Standpunkts gegenüber dem *rückwärts gewandten* für eine ausgemachte Sache – unter diesen Umständen verbürgt durch die *europäische* Ablehnung von Sklaverei und Formen kolonialen Lebens –, sodass der bloße Ausdruck von Letzterem dem Ersteren Grund für Spott ist. Ohne diesem Verfahren seine rhetorische Raffinesse absprechen zu wollen, in dem eine Perspektive Munition für die ihr entgegengesetzte liefert, sei dessen pamphletartiger Charakter vermerkt, der wiederum der Bekräftigung einer siegreichen Doktrin dient (wenngleich sie lokal in Opposition steht).

Im Ganzen besehen bleibt das Kapitel jedoch dabei nicht stehen, sondern zieht komplexere Schlussfolgerungen nach sich. Brás Cubas und Cotrim, das Obskuranten-Duo, erscheint im Lichte moderner Kriterien erbärmlich. Und dennoch, gerade diese Mischung von Charakterzügen, die sie rückständig und komisch erscheinen lassen, macht sie zu illustren, keineswegs lächerlichen Angehörigen der brasilianischen herrschenden Klasse. Die Unterlegenheit, die sich aus dem erwähnten modernen Prinzip ergibt, ist also nicht länger unumstritten. Mit anderen Worten, die Dynamik der Episode ist an die Lächerlichkeit der Komparsen ebenso gebunden wie an *die reale Kraft ihrer Positionen*, die keinen Raum für die moralischen Forderungen lassen, die dem Leser anfänglich ein überlegenes Lachen entlockt hatten. Um das vorangegangene Argument wieder aufzugreifen, sei festgehalten, dass Brás Cubas die Brutalitäten seines Schwagers zwar einräumt und sogar detailliert wiedergibt, aber nur, um sie eifrig als Bestandteil der Ordnung zu erklären, die nun mal ist, wie sie ist, und Punkt. Mit Bildung und argumentativer Gewandtheit ausgestattet, wird – natürlich unter der Schirmherrschaft des Autors – der Liberale des Typs Sklavenhalter und Klientelist dazu gebracht, die Schulden, die ihm durch seine sozialen Vorteile entstanden sind, bis auf den letzten Cent zu begleichen, und das in der Währung der Niedertracht und im Lichte eines Kriteriums, das er selbst achtet, sowie unbeschadet dessen, dass sein moralischer Ruin als Demonstration seiner Macht erscheint.

Im Hinblick auf die Analyse sollen nun jeweils vier Perspektiven beleuchtet werden, die das ideologische Quidproquo ausmachen:

a) *Cotrims Verteidigung*. Diese zielt darauf ab hervorzuheben, dass die Figur völlig normal und sozial angepasst ist (ein normaler Mann kann kein Monster sein). Diese Vorgangsweise lässt Tugenden erkennen, wo vorher Schwächen zu sein schienen. Etwa, warum sollte ein Geschäftsmann nicht sparsam sein? Wie sollte ein Schmuggler von Afrikanern nicht hart sein? Verdienen perverse Sklaven und Flüchtige etwa keine Strafe? Es kann doch einem Vater, der so sehr unter dem Tod seiner Tochter leidet, nicht an Mitleid fehlen! Ausgeschlossen, dass ein Mitglied mehrerer wohltätiger Bruderschaften geizig sein soll! Wieso sollte man einen Geschäftsmann in die Schranken weisen, der niemandem etwas schuldig ist? Der gesunde Menschenverstand hinter dieser Denkweise achtet eine gewisse Realität ebenso wie deren Indizien und rühmt – gemäß dem Prinzip, dass die herrschenden Klassen von Natur aus exemplarisch seien – den Schwager als ‚Vorbild'. Aus dem Mund einer Figur, die andere nur allzu gern beleidigt, erhält dieser Hyperkonformismus natürlich einen zynischen Beigeschmack und stellt an sich eine Missachtung dar.[105]

b) *Cotrims Anklage*. Aus einem liberalen Blickwinkel, dessen abstraktes Prinzip als Trennlinie zwischen Zivilisation und Barbarei funktioniert, ist die vorangehende Verteidigung nichts anderes als eine Verurteilung: Die Sklaverei stellt eine eklatante Verletzung der Menschenrechte dar, die körperliche Strafe eine Demütigung, der Schmuggel ist illegal, während die Formen äußerlicher Religiosität von Rückständigkeit zeugen. Die methodische Verwirrung zwischen konformistischen, zynischen und empörten Sichtweisen (oder Timbres), von der sich jeder Satz nährt, ist eine große literarische Leistung, die Synthese einer unlösbaren historischen Groteske. Die Farce erinnert – so lässt sich vielleicht sagen – an den Beginn von *Don*

105 Eusébio de Queirós, der Justizminister, der 1850 die Abschaffung des Sklavenhandels verfügte, nachdem er diesen als Chef der Polizei in Rio de Janeiro jahrelang geschützt hatte, erklärte sich 1852 diesbezüglich folgendermaßen: „Seien wir offenherzig: Der Sklavenhandel war in Brasilien an Interessen gebunden, besser gesagt, an die mutmaßlichen Interessen unserer Landwirte; und in einem Land, in dem die Landwirtschaft eine so gewichtige Rolle spielt, war es nur natürlich, dass sich die öffentliche Meinung zugunsten des Sklavenhandels aussprach [...]. Ist es da verwunderlich, dass unsere Politiker sich diesem Gesetz der Notwendigkeit beugten? Ist es verwunderlich, dass wir alle, ob Freunde oder Feinde des Sklavenhandels, uns dieser Notwendigkeit beugten? Meine Herren, wenn das ein Verbrechen wäre, wäre es ein weitverbreitetes Verbrechen hierzulande; doch ich halte dagegen, wenn in einer Nation alle Parteien an der Macht sind, wenn alle ihre Politiker aufgerufen sind, sie auszuüben, und wenn alle auf einer Linie sind, dann muss sich diese Politik auf sehr gute Gründe stützen; sie kann unmöglich ein Verbrechen sein und es wäre verwegen, sie als Fehler zu bezeichnen". Zitiert nach Nabuco, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977 [1883], S. 111.

Giovanni, wo Mozart im Rahmen einer vollkommenen Unvereinbarkeit die Stimmen des Libertins, der ehelichen Liebe und der familiären Ehre miteinander in Einklang zu bringen suchte.

c) *Anklage der Verteidigung*. Die Rechtfertigung Cotrims erweitert die Barbarei seines Gegenstandes auf die Ebene der Ideen, indem er sie mithilfe der geistigen Ressourcen des Autors in das Gebiet der zeitgenössischen Kultur versetzt. Brás Cubas' argumentative List, womöglich verfeinert und didaktisiert durch einen Stendhal'schen – heutzutage würden wir sagen, Brecht'schen – Geist, ist ein satirisches Zeugnis dieser liberalen Neupositionierung der Sklaverei im 19. Jahrhundert.[106] Die Routine von Kerker samt Peitsche und Blutvergießen etwa dient dazu, die ... fehlenden Argumente der Gegenseite zu demonstrieren, die sich über diese „eine Tatsache" empört. Dieselbe Quälerei ist sodann Beweis für ... Cotrims Menschlichkeit, der „nur die Perversen und Flüchtigen [in den Kerker] schickte." Selbst dass er ein Sklavenschmuggler ist, wird als Argument der Verteidigung und nicht etwa der Anklage geführt, da dies die erwähnten Barbareien erklärbar und somit natürlich mache. Nichts humanitärer und modernisierender, als über die historische Bedingtheit verwerflichen Verhaltens zu reflektieren („lediglich Folge sozialer Beziehungen"): eine reformistische Idee, die sich nunmehr in ein sklavenhalterisches Alibi gewandelt hat, und vor allem eine glänzende Demonstration der ultrakonservativen Verwertung geistiger europäischer Innovationen vollführt. Zuletzt sorgt die Beschwörung der religiösen und väterlichen Gefühle des Geschäftsmannes für ein noch schamloseres Bild. Es unterstreicht die Beschränktheit und Parteilichkeit seiner sympathischen Eigenschaften, und auf fadenscheinige Weise, indem es seinen Charakter allein durch einen Teil seiner Existenz zu bestimmen sucht – den vorzeigbaren Teil, der den anderen Teil entschuldigt –, stachelt es die Leserschaft zu einer gegenteiligen Betrachtung an, in der familiäre Zuneigung und fromme Gefühle mit Spott belegt und als rein funktionale Elemente gesehen werden, die mit vollkommener Unmenschlichkeit vereinbar sind. Insgesamt stützt sich die Verteidigung auf den gesunden Menschenverstand, auf moralische Reflexionen, Hintergrundinformationen, soziologische Klarstellungen, aufrichtige Zeugenaussagen, auf eine ganze Reihe an Verfahren, die mit Überzeugungsarbeit und dem gemeinsamen Nenner gesellschaftlichen Zusammenlebens verbunden sind. Dass die Sklaverei daneben bestehen bleibt, beraubt das Ganze natürlich seiner Glaubwürdigkeit und sorgt für den bekannten Anschein der Farce, wie sie charakteristisch ist für den Liberalismus des Zweiten Kaiserreichs. Die Ironie der *Memoiren* beschränkt sich jedoch nicht darauf, diesen Aspekt anzuprangern. Ihre Besonderheit besteht

106 Man denke etwa an das scharfsinnige Verständnis Stendhals, Machados und Brechts für die gesellschaftliche Bedeutung ideologischen Muffs.

darin, Sequenzen zu beobachten und zu konzipieren, in denen moderne Formen so verdreht werden, dass sie die Konstellation der lokalen Interessen bedienen. Die Unangemessenheit, mit der sie verwendet werden, oder besser, die Angepasstheit dieses unangemessenen Gebrauchs an die Struktur der Gesellschaft, ist der eigentliche Augenstern von Machados Erfindungsgabe, die hier etwas Eigentümliches identifiziert, das es wert ist, gezeigt und befragt zu werden.

d) *Das Ergebnis*. Wie soll man einen Mann nennen, der ein trockenes Benehmen an den Tag legt, sparsam ist, ein vorbildlicher Familienvater, ohne Schulden, der Philanthropie zugeneigt und religiös aktiv? Es sind die Attribute eines Gentleman, vielleicht eines Engländers – und auch, glaubt man seinem Verteidiger, jene Cotrims. Der Porträtierte hegt dieselbe Gewissheit; man denke nur an den menschlichen, fast spektakulär zu nennenden Respekt, mit dem er sich um die Heirat seiner Nichte kümmert. Als Antwort auf seine Verleumder, die kein so einwandfreies Bild von der Figur haben, beschreibt Brás Cubas jedoch auch minutiös alles, was dessen Profil ‚modernisiert' oder ‚legitimiert'. Dann gibt es noch den anderen Cotrim, den Sklavenschmuggler, der barbarischen Strafmaßnahmen anhängt, rückständige religiöse Kulte praktiziert, nach billigen Ehren lechzt und ebenso liquide wie geizig ist. *Der Abgrund zwischen den beiden Figuren ist derselbe, der die herrschende brasilianische Klasse von sich selbst bzw. vom Paradigma des europäischen Fortschritts trennt*.

Warum sollte ein Sklavenhalter, der die Vorteile seines Lebens in aller Öffentlichkeit genießt, nicht – wie er es ja im lokalen Kontext auch war – angesehen und modern sein können? Die Unmöglichkeit ergibt sich aus den Normen, die von den bürgerlichen Revolutionen etabliert und überall missachtet wurden, auch in den Vereinigten Staaten, England und Frankreich, aber die man nicht *ignorieren* konnte, da dies den Ausschluss von der zivilisierten Welt bedeutete.[107] Brás Cubas und Cotrim kultivieren zudem dieses aufgeklärte Bild genau deshalb, weil sie die Verbindung zum universalen Fortschritt nicht aufgeben möchten, als dessen lokale Vertreter sie sich betrachten. Zwar zahlen sie den Preis für die moralische Unstimmigkeit, doch mit größerem Prestigeverlust für die Moral – die als absolute Nullnummer verspottet wird – als für sich selbst. Dennoch schreit die Diskrepanz zum Himmel, und nur die Komplizenschaft würde sie ohne Aufschrei passieren lassen, jenen Aufschrei, an dem es die Böswilligen, zu

107 Das liberale und konstitutionelle Vorbild des Nationalstaates war nicht auf die ‚entwickelte' Welt beschränkt. Es entsprach auch den Bestrebungen der anderen Länder, zumindest jener, die sich dem modernen Fortschritt nicht bewusst entziehen wollten. Hobsbawm, Eric J. *The Age of Empire*. New York: Pantheon, 1987, S. 22.

denen sich auch die Leser bzw. die Gegner zählen können, nicht fehlen lassen werden.

Im Hinblick auf die narrative Arglist ist festzuhalten, dass die Qual der Versklavten als unwesentliches Detail erscheint, und das innerhalb einer formal höchst zivilisierten Argumentation, die darauf abzielt, von Cotrims viktorianischen Tugenden zu überzeugen. Daher die bombastische Wirkung, weil Sklaverei und Peitsche als Abscheulichkeiten der Ideologie gelten, deren Insignien die beiden Schwager zur Schau stellen und nach deren Prestige sie streben. Die Komik ergibt sich aus der präzisen Darstellung, die Unbegründbarkeit und Dreistigkeit dieses Bestrebens herausstellt. Losgelöst von ihren alltäglichen Umständen, fügen sich der Schmuggel von Afrikanern und die körperliche Strafe trocken in das feindliche Territorium liberaler Haltungen und Ideen ein, wo sie *aus Prinzip* auf Zurückweisung stoßen. Der gellende abstrakte und moralistische – oder pamphletartige, gar nur scheinliberale Sarkasmus ergibt sich aus diesem summarischen Urteil einer historischen Erfahrung nach dem Maßstab einer anderen, die hegemonial und unhinterfragt bleibt. Indes zeigt sich, um das vorige Argument wiederaufzunehmen, dass die wirksame öffentliche Beteiligung am Fortschritt des Jahrhunderts de facto Teil der Identität der Nutznießer der nationalen Ordnung ist. So ist die Prosa, die diese unvereinbaren Dimensionen im Geist einer anklagenden Montage nebeneinanderstellt, nicht allein Brás Cubas' Boshaftigkeit geschuldet. Innerhalb des Universums des Romans verleiht sie dem moralischen Skandal, der im Alltag der Figuren latent ist, Objektivität, egal, ob diese in ihrer Selbstbeurteilung einen liberalen Maßstab anwenden oder auch nicht. So lässt sich die beleidigende Haltung des Erzählers als äußerliche Verdoppelung des Bewusstseins betrachten, das das Privileg aufweisen würde, strebte es nach Kohärenz.

Auf rhetorischer Ebene lässt sich der Genius erkennen, mit dem Brás Cubas' Formulierungen zwei gegensätzliche Standpunkte zugleich stützen. Die offenkundige Position sieht keinen Grund, etwas gegen den zivilisierten Ruf eines Geschäftsmannes einzuwenden, der keine Verbindlichkeiten hat und der gängigen Praxis des Landes folgt. Die verfängliche Position legt den Fokus auf dieselben Praktiken, wobei sie die Kluft hervorhebt, die sie vom Ideal der Moderne trennt. Dieser zweite Standpunkt ließe sich verdeutlichen, indem man davon ausgeht, dass ein fortschrittliches Individuum – in methodischem Gegensatz zu Cotrim – keine Sklaven hält, nicht auf sie einschlägt und nicht mit ihnen handelt; die Philanthropie dient ihm nicht dazu, seinen Nachbarn zu demütigen oder die Ehre eines Ölbildnisses zu erlangen, seine guten Taten werden nicht in den Tageszeitungen verbreitet, sein religiöses Leben benötigt keinen Beifall und seine gründliche Opposition der Politik der Verwandtschaft gegenüber zielt nicht darauf ab, eine Nichte zu verheiraten und familiäre Bündnisse zu stärken. Was ist von diesen Verhaltensweisen zu halten, die einem aufgeklärten Individuum im normativen Sinn nicht anstehen, aber charakteristisch sind für Cotrim?

Auf den ersten Blick lassen sie ihren Träger, seinen Schwager und, allgemeiner gesprochen, die Gesellschaft der *Memoiren*, weil sie provinziell oder barbarisch ist, als *rückständig* erscheinen, als lächerlich vor allem in ihrem Anspruch, *fortschrittlich* zu sein. Provinzialismus und Barbarei gestalten sich hier in negativer Weise, als Mangel im Hinblick auf den rationalen und universalistischen Individualismus, einem Ideal bürgerlicher Kultur, das still im Hintergrund der Erzählung liegt. Diese negative Charakterisierung – die Wirklichkeit als Nicht-Sein des Modells – stellt die Fassade des lokalen Progressivismus in Abrede. Sie fungiert als Spielverderber, als Stigma, mit einer unbestreitbar kritischen Wirkung, wenngleich diese auch relativ ist. Denn die satirische Anfechtung von Sklaverei und Klientelismus, die von der modernen Norm abweichen und somit beschämend sind, ist selbst wiederum Ausdruck einer Art von Minderwertigkeit, nämlich des Verzichts auf die eigene gesellschaftliche Erfahrung und die Unterordnung unter die geistige Hegemonie der fortgeschrittenen Länder, deren Selbstrepräsentation zum absoluten Kriterium wird. Um dieser Form des Bovarismus zu entgehen, die auch ein Ausdruck von Rückständigkeit ist, lässt sich sagen, dass sich Brás Cubas' und Cotrims zivilisatorische Anmaßungen kritisieren oder als unangebracht zurückweisen lassen, was jedoch weder ihre Existenz aufzuheben noch zu verhindern vermag, dass sie eine reale, wenngleich sonderbare Verbindung zum Fortschritt darstellen. Anstatt auf der moralischen Absurdität zu beharren, um sie zu verwerfen, gilt es, ihren Wirklichkeitsgehalt und historischen Sinn zu untersuchen, was eine Verschiebung der Fragestellung mit sich bringt.

Um zu Cotrims Verhaltensweisen zurückzukehren, so ist unschwer festzustellen, dass diese zwar für ein aufgeklärtes Individuum ungeeignet sind, aber *der kolonialen Gesellschaft eigen sind*. Von modernen Ansprüchen abgesehen tragen die Arbeitsverhältnisse, die Formen der Geselligkeit, der religiöse Stil, die Arten von Prestige, die schreienden Unterschiede in den Verhaltensregeln selbst – die einen verbunden mit der Welt des Kolonisators, die anderen mit der ‚etwas härteren' Beziehung zu den Kolonisierten – allesamt die Spuren einer vergangenen Zeit, des ‚Ancien Régime', was dem Ganzen im Übrigen eine gewisse atmosphärische Homogenität verleiht. An dieser Stelle sei daran erinnert, was weiter oben zum konservativen Charakter der brasilianischen Unabhängigkeit vermerkt wurde. In Brasilien war der Bruch mit der Metropole, d. h. dem Kolonialreich Portugal, und die Öffnung zur zeitgenössischen Welt bekanntlich nicht von einer sozialen Revolution begleitet, sondern wurde von oben arrangiert. Der immense Komplex aus Sklavenarbeit, persönlicher Unterordnung und klientelistischen Beziehungen, der sich im Laufe der vergangenen Jahrhunderte entwickelt hatte, blieb intakt, während die lokalen Verwalter und Besitzenden auf der Basis dieses Fortbestands zur herrschenden nationalen Klasse aufstiegen und darüber hinaus zu Mitgliedern der weltweit sich konstituierenden Bourgeoisie wurden, zu den Protagonisten der Aktualität im eigentlichsten Sinn

des Worts.[108] Dieser Exkurs kann hoffentlich verdeutlichen, dass das reguläre Zusammenwirken von modernen und kolonialen Zügen weder rückständig noch absurd ist, wie liberale Analysen und Gefühle glauben machen wollen, sondern vielmehr die logische und *emblematische* Folge des Charakters ist, den der Fortschritt in Brasilien angenommen hat. Auf literarischer Ebene ist die vorteilhafte Lage der Figuren, die aufgrund der implizierten Vorstellung von Zivilisation als Relikt der Vergangenheit anzusehen ist, ein Indiz dafür.

Unmittelbar neben Brás Cubas, der sich seiner Klasse gegenüber solidarisch zeigt, steht sein aufgeklärtes Alter Ego, den seine Klasse schaudern macht, und der dabei dem Leser zuzwinkert und sich selbst und seinen Schwager als Barbaren vorführt. Indes gibt es noch eine dritte Instanz, die, ohne sich unmittelbar zu äußern, durch die Komposition hindurch spricht. Still, ganz wie es ihm gebührt, gibt der Architekt der narrativen Verhältnisse zu verstehen, dass die Begeisterung für den Fortschritt, dem die liberalen Ideale angehören, mit dem Unrecht vereinbar ist, das diese verurteilen. Die Funktionalität der kolonialen Barbarei zugunsten des Fortschritts der brasilianischen Eliten bildet den Kern von Machados Humor und seinem Nihilismus.[109]

Die Begünstigungen der Reichen stehen in Verbindung mit der Aufrechterhaltung der kolonialen Beziehungen im Kontext der unabhängigen Nation, was dem Prinzip des liberalen Individualismus widerspricht. Falls die Paraphrase es deutlich machen konnte, offenbart die unverhältnismäßige Apologie und Demontie-

---

108 Novais, Fernando A. „Passagens para o Novo Mundo“ [1984]. *Aproximações. Estudos de história e historiografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, S. 183–194.

109 Für eine divergierende historische Interpretation siehe Faoro, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974. Faoro konzipiert Machados Prosa als Meer an Situationen, Anekdoten und Formulierungen, deren historisch-soziologische Aussage er nachzuweisen sucht, wobei die Grenzen zwischen den Werken und den Gattungen außer Acht gelassen werden. Diese Methode hat ihren Preis, da sie die Bedeutung der Formen marginalisiert, die stillschweigend und maßgeblich ist. Andererseits erlaubt es eine gewisse Bewegungsfreiheit, durch die die Kritik ein für alle Mal die gängige Ansicht widerlegen konnte, Machado habe sich wenig für nationale Angelegenheiten, insbesondere für Politik, interessiert. Das Buch zeigt, indem es sich durch dieses Kontinuum an Themen bewegt, neben der Qualität auch die enorme Quantität der Beobachtungen des Autors. Es zeigt auch in gewisser Weise eine unterschiedliche historische Gesinnung: Die großen Veränderungen stecken in den Details. Diskussionswürdig ist wohl die allgemeine Perspektive des Essays, die aus Machados Werk ein Gemälde des *Übergangs* von der feudalen Gesellschaft zur Klassengesellschaft, von einer solidarischen zu einer vertraglichen gesellschaftlichen Ordnung macht. Der melancholische Halbschatten seiner Literatur sei auf den unwiderruflichen Untergang der antiken Welt zurückzuführen, die der Schriftsteller für authentisch hielt, sowie auf das Fortschreiten der bürgerlichen Ordnung, die er nicht verstand und die ihm Grauen bereitete. Wenn Faoros Lesart richtig ist, wäre der Sinn von Machados Roman ein *elegischer*.

rung von Cotrim durch seinen Verwandten und Verbündeten die einer derartigen Situation eigenen Ambivalenzen. Auf synthetischer Ebene, die der Literatur vorbehalten ist, verbindet sich das Wohlbehagen im Unrecht innerhalb des eigenen Landes mit der Scham über die Rückständigkeit auf der internationalen Bühne. Es lässt sich somit festhalten, dass sich die Ironie der Prosa aus den systematischen transatlantischen Bezügen speist. Die Abgrenzung ihres Territoriums kann weder lokal noch universal sein, da die ‚anomale' Beziehung zwischen der bürgerlichen Norm und den Anekdoten eine eindeutig nationale *Färbung* aufweist. Mit anderen Worten, die Bewegung der Schrift bezieht sich auf eine ganz bestimmte historische Situation, die an ein Äußeres gekoppelt ist.

Andererseits wurde deutlich, dass man es hierbei nicht mit einer Konfrontation von gesellschaftlichen Tendenzen im Sinne des französischen Realismus zu tun hat. Die großen Gruppierungen, aus denen sich die zeitgenössische Szene zusammensetzt, werden nicht in ihrer ganzheitlichen Dynamik betrachtet, sondern in der moralischen Problematik, die sich aus ihrer Koexistenz ergibt. Man könnte sagen, dass in den *Memoiren* die Erfindung der Fabel einen Teil ihrer dynamischen Rolle an die narrative Prosa selbst abgibt, wodurch die widersprüchlichen Perspektiven, die die Interessen der brasilianischen Elite aufzunehmen suchten, ins Innere eines Satzes, einer Überlegung, einer Ambiguität und vor allem in das Innere des moralischen Gewissens verlegt werden. Durch die stete Verschiebung der Betonungen speisen nun an sich triviale Anekdoten eine schwindelerregende Schrift, *deren historisch-soziale Wendepunkte in den verschiedenen Kurswechseln liegen, die auf dem Spiel stehen.* Auch wenn diese Inkonsistenzen äußere Realitäten verlängern und hervorheben, gehört der damit einhergehende Skandal in die Sphäre der Moral und impliziert das Streben nach Kohärenz, das eben noch missachtet wurde. Durch die Erzähltechnik verstärkt, erzeugt die Reibung zwischen den verschiedenen Standpunkten eine Krise, deren Substanz – im Lichte der Kriterien der Aufklärung – die Inkongruenz der brasilianischen Lage ist. Das moralische Gewissen stellt diese gründlich in Frage, und sei es in Form satirischer Zustimmung, wobei es angesichts der Immoralität auf die eigene Ohnmacht schließen muss, was nur eine weitere Tatsache ist.

Brás Cubas' Fehlerziehung

Wie lässt sich Brás Cubas' Charakter erklären? Die Antwort steckt in seiner Kindheit, seinem häuslichen Umfeld, im geerbten Temperament sowie in der Bildung,

die ihm zuteil wurde.[110] Der Vater, unempfänglich für Vernunft oder Moral, sieht sich selbst mit uneingeschränkter Behaglichkeit und Vergnügen in den Übertretungen seines Sohnes widergespiegelt. „[...] und wenn er mich manchmal vor aller Augen tadelte, war das reine Formalität: Im stillen Kämmerlein pflegte er mich zu küssen."[111] Die Mutter war „eine schwache Frau, mit wenig Verstand und viel Herz, hinlänglich gutgläubig, aufrichtig fromm – häuslich und doch schön, bescheiden, und doch wohlhabend; und sie fürchtete sich vor Gewittern und ihrem Ehemann."[112] Onkel João tut sich durch mangelnden Anstand den Sklavinnen und leichten Mädchen gegenüber hervor, während ein weiterer Onkel, Domherr Ildefonso, von untadeliger Reinheit ist und mehr für die Zeremonie des Gottesdienstes lebt als für den Geist der Religion. Die Sklaven wiederum bieten eine perfekte Spielwiese für die Kapricen und Brutalitäten des kleinen Brás, die im Übrigen auch die Gäste des Hauses treffen, deren Nachsicht wohl dem besonderen Ansehen der Familie Cubas geschuldet ist. In all diesen Beziehungen zeigt sich der Verstoß gegen ein bestimmtes Ideal der Vernunft, der Würde und inneren Festigkeit. Insgesamt handelt es sich um ein Milieu des Mankos, sodass Brás Cubas' Volubilität – auch sie ein Ungenügen – dessen natürliche Folge zu sein scheint. „Aus dieser Erde und aus diesem Dung ward die Blume geboren."[113]

Das Kapitel zieht seine Inspiration aus dem Naturalismus, selbst wenn es mit ihm rivalisiert, um ihn zu übertreffen. Es finden sich darin die Suche nach Ursachen, die methodische Beobachtung, wissenschaftliche Bestrebungen, und sogar die These der Vererbung: Die melancholische Veranlagung der Mutter und die Eitelkeit des Vaters *übertragen* sich auf den Sohn.[114] Dabei handelt es sich um ein relativ fluides Erbe, weniger drastisch als erbliche Belastungen oder der rassische Fatalismus der orthodoxen Schule. Nichtsdestotrotz hat die Vorsicht im Umgang mit ‚natürlichen' Ursachen nichts mit dem Wunsch zu tun, sie abzuschwächen oder zu idealisieren. Ganz im Gegenteil, Machado sucht den Naturalismus auf dem Feld der exakten Beschreibung, der explikativen Strenge, dem Erfassen des Schlüpfrigen selbst zu schlagen, ohne dabei den Anstand zu verletzen. So setzt er dem groben Determinismus von Klima und Rasse die schädliche Kraft rückständiger kultureller Formen entgegen, die er in Monografien von wenigen Zeilen abhandelt, die ausgesprochen gehaltvoll sind und in denen sich die lokale Intention mit dem analytischen und kritischen Geist verbindet. Daher die hervorragende Galerie von Typen, gezeichnet in der Art eines universellen moralischen Porträts, und zugleich mit

110 *Postume Memoiren*, Kap. X–XII.
111 *Postume Memoiren*, Kap. XI.
112 *Postume Memoiren*, Kap. XI.
113 *Postume Memoiren*, Kap. XI.
114 *Postume Memoiren*, Kap. XI.

dem Blick auf die gesellschaftlich-historische Wirklichkeit: Der steinreiche Vater, der seinem Sohn und Erben alles zugesteht, die fromme Mutter, die mit ihrem Aberglauben im Haus festsitzt, Onkel Joãos Sexualleben der Vorstädte und Sklavenhäuser, der pedantische, gehorsame und entleerte Katholizismus des Domherrn. Aus dieser Gesamtheit formiert sich, mit einer ursächlichen Kraft ausgestattet, ein *soziales* Milieu, das im Kontrast steht zur beinahe physischen und daher ‚wissenschaftlichen' Kausalität, wie sie der Naturalismus vorgibt.

Aus einem anderen Blickwinkel lässt sich sagen, dass Machado dem vulgären Materialismus seiner fortschrittlichen Zeitgenossen, auf das brasilianische rassische Dilemma und die Weite der Tropen zugeschnitten, den Rationalismus des 18. Jahrhunderts Voltaire'scher Prägung entgegensetzte, mit seinem humorvollen Interesse an der Vielfalt und Irrationalität der Institutionen. In diesem Zusammenhang ist es lehrreich, sich den klassischen Einwand gegen Voltaires Geschichtsschreibung vor Augen zu führen, die trotz ihrer Geschmeidigkeit eine statische sei: ihr Repertoire an Anekdoten, aus allen Himmelsrichtungen zusammengetragen, diene vornehmlich dazu, die Überlegenheit der bürgerlichen Vernunft und die Dummheit der Menschen zu illustrieren, zwei *Absolutheiten*, die gerade deshalb hinter dem eigentlichen geschichtlichen Sinn zurückblieben.[115] Diese Kritik scheint sich genau in den narrativen Stil der *Memoiren* einzufügen, wo die komische Distanz zwischen Anekdote und Norm ebenso eine Konstante darstellt. Dass es technische Anleihen gibt, bedeutet jedoch nicht, dass der Horizont derselbe ist, und er schließt auch eine andere Funktionsweise nicht aus: Schenkt man den obigen Schlussfolgerungen Glauben, ist die Grundlage der Opposition zwischen beobachtetem Leben und Vernunft bei Machado der älteren literarischen Form zum Trotz eine zeitgenössische. Auf unerwartete Weise fängt diese Opposition die zwiespältige Beziehung zwischen der gesellschaftlichen Struktur Brasiliens und der herrschenden Ideologie der fortschrittlichen Länder ein, sodass die Ironisierung des rationalistischen Dogmas – nicht weniger als die lokale Wirklichkeit – eine seiner gängigen Formen darstellt, um eine spezifische historisch-soziale Konfiguration zum Ausdruck zu bringen. Schließlich können die Disziplin der Kürze und die konstante Anwesenheit des Ideals als rückschrittlich erscheinen, als unvereinbar mit der Bewegung der Entidealisierung und der wesentlich rohen und jenseits des Gesetzes angesiedelten Materie, die dem Naturalismus seine Modernität verlieh. Doch das Ideal tritt in den *Memorien* in einer entidealisierten Form auf, während die Kürze, trotz oder wegen des geistvollen

115 Meinecke, Friedrich. *Die Entstehung des Historismus*. München: R. Oldenbourg, 1965 [1936], Kap. II. Auerbach, Erich. *Mimesis*. Tübingen: A. Francke, 2015 [1946], Kap. XV.

Spektakels, die Wildheit und den Mangel an Sinn, die der Naturalismus in der Sphäre des Instinkts verankert, auf den Bereich des Geistes ausdehnt.

Die einzigartige Qualität der Beobachtungen und ihre literarische Transposition verhindert jedoch nicht, dass diese Passagen schwache Momente auf der Ebene der Komposition darstellen. Die bemerkenswerten Kapitel, die sich um Brás Cubas’ Erziehung drehen, machen sich schlecht aus neben den anderen drei Teilen des Romans, in denen der Fokus auf der Ausweitung der narrativen Kaprice, der Amoralität des Ehebruchs mit Virgília und, gegen Ende des Romans, auf dem außergewöhnlichen Klima von Überdruss und Auflösung liegt. Es besteht kein Zweifel, dass die laxe Erziehung den sprunghaften Charakter des Autor-Erzählers plausibel zu erklären vermag. Doch zugleich weist sie ihn unmissverständlich als unterlegen aus, was angesichts der axiologischen Ambivalenz, wie sie der Form der *Memorien* eigen ist, einen künstlerischen Fehler und folglich einen Spannungsverlust darstellt. Ihrer kritischen Absicht zum Trotz hat die Anklage gegen Brás Cubas’ Fehlerziehung aufgrund ihres stillschweigenden Lobes der bürgerlichen Norm der Disziplin etwas Erbauliches. Bereits nach wenigen Seiten kristallisiert sich die Wahrheit heraus, was der ideologischen Komplexität und formalen Integrität des Romans abträglich ist.

Um zu den familiären Beziehungen zurückzukehren: Der Vater liebt sich selbst in seinem Sohn, insbesondere in dessen Missetaten, die als vergnügliche Erweiterung seiner eigenen Ungestraftheit fungieren. Die Würde des Nächsten mit Füßen zu treten und je nach Lust und Laune zu leben, scheint auf eine Daseinsform jenseits des Gesetzes hinzudeuten. Dabei halten sich Vater und Sohn Cubas streng an das Regelwerk der Oligarchie, zu denen je nach Umständen die arrangierte Ehe, politische Vetternwirtschaft, Abscheu vor den Armen sowie die Behauptung zählen, den Fortschrittlichen anzugehören („mein Vater [...] wandte in meiner Erziehung ein System an, das dem gängigen System vollkommen überlegen war“).[116] Abermals gehen Missachtung des Gesetzes, oligarchischer Konformismus und moderne Anmaßung Hand in Hand. Wie gewöhnlich kann die Unmöglichkeit dieser Allianz nur dank der Mitwisserschaft der Klasse aufrechterhalten werden. Und in der Tat übersteigt die väterliche Verzückung angesichts der Gräueltaten seines Erben den Gemeinplatz der Liebe, die blind macht: Sie beugt sich nämlich der Gesellschaft, mit dem Beigeschmack der Übermacht der Reichen und der geschichtlichen Situation, in die sie eingebettet ist.

„‚Wie klug Ihr Sohn ist!‘, riefen die Umstehenden. ‚Überaus klug‘, stimmte mein Vater zu, seine Augen weiteten sich vor Stolz, er fuhr mit der Hand über meinen

116 *Postume Memoiren*, Kap. XI.

Kopf und sah mich lange an, zärtlich, voll seiner selbst.“[117] Die Zufriedenheit der Seele mit sich selbst, hier auf die Bewunderung zurückzuführen, die der Sohn eingeheimst hat, entspricht einem spezifischen Interesse Machados. Sie kann durch einen vollen Bauch genauso gut hervorgerufen werden wie durch Liebe, jemandes Neid, den Brief eines Ministers, die Beseitigung einer Verlegenheit, oder durch Lob, das über schlechte Verse ausgeschüttet wird. Unter derartigen oder ähnlichen Umständen wendet sich der Blick erfreut nach innen – „Nichts sah er, er sah nur sich selbst“[118] – und des Lebens Fluss verlangsamt sich. Derlei Episoden kehren in regelmäßigen Abständen wieder und nehmen einen strukturalen Platz in den *Memoiren* ein. Es sind jene „guten Augenblicke“,[119] auf die sich Rubião aus Machados Roman *Quincas Borba* (1891) einige Jahre später explizit beziehen sollte, lokale Variationen jener Fülle, die in Goethes *Faust* die Unruhe der Verwandlung aufhebt und den Wunsch hervorruft, die Zeit möge einhalten. So wie die Grausamkeit im Kapitel mit dem lahmen Mädchen oder die Mitwisserschaft im Kapitel über Cotrim, so enthüllen auch die Zustände der Verzückung eine der kardinalen Formen der hier zu untersuchenden Volubilität. Zudem ist auch an dieser Stelle die Bezugnahme auf die Ungerechtigkeit der sozialen Struktur der Schlüssel zur zugrundeliegenden Bedeutung: In ihrem Licht nimmt das Verständnis unter verbündeten Seelen, oder, im Extremfall, die Übereinstimmung der Seele mit sich selbst, den abstoßenden Zug an, der ihnen im Roman eigen ist. Ob in den Nischen des Bewusstseins oder im Bereich der Komplizenschaft innerhalb der Klasse, es geht um die Zufriedenheit derer, die unter dem Beifall, der beiden Haltungen zukommt, das Gesetz brechen und es zugleich würdigen.

Virgília

Die Liebe – als Bestätigung und Definition des Individuums – ist in den *Memoiren* kraftlos; sie vermeidet es, ihren Gegnern die Stirn zu bieten. In gewisser Weise dienen ihr die Institutionen, die Ungerechtigkeit, der Blick von Dritten und die Unbeständigkeit der Sinne gar als Verbündete. Und darüber hinaus nimmt ihr die Konformität nichts von ihrer zeitweise immensen, aber auch rätselhaften Fülle.

Nichts mittelmäßiger und unromantischer als die amouröse Dreiecksbeziehung zwischen Virgília, Brás Cubas und Lobo Neves. Mit mäßigem Bemühen sucht der Liebhaber dem Ehemann die Frau wegzunehmen, begnügt sich dann aber mit

117 *Postume Memoiren*, Kap. X.

118 *Postume Memoiren*, Kap. XII.

119 Assis, Joaquim Maria Machado de. *Quincas Borba*. *Obras Completas*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, S. 757.

dem Ehebruch, dem Klatsch und fremder Neid die nötige Würze verleihen – und das alles unbeschadet von gelegentlichen Tränen und großen Gesten. Der Ehemann wiederum ignoriert die vorhandenen Indizien so weit wie nur möglich, und handelt erst, wenn ihn das Gewisper anonymer Gerüchte in die Enge treibt, die gerade damit zeigen, dass sie „ein gutes Lötmittel für die häuslichen Institutionen" sind.[120] So gibt es also die Norm ebenso wie die Überschreitung, wobei sie anders funktionieren als erwartet. Zwischen beiden gibt es Platz für eine Bandbreite an Zwischenformen, die realer sind als ihr Antagonismus. Der Erzähler selbst ist genauso wenig romantisch, und sein stets spöttischer Kommentar polarisiert nicht zwischen dem Streben des Einzelnen und der Ehe: Er widmet sich lieber dem System der freiwilligen wie unfreiwilligen Kompensationen, die es ermöglichen, dass Brás Cubas und Lobo Neves jeweils „zufrieden mit dem anderen" leben, oder zumindest beinahe zufrieden.[121] Mit anderen Worten, auch auf Ebene der analytischen Neugierde hat das Sich-Begnügen Vorrang vor der Forderung nach einer exklusiven Liebesbeziehung. Es handelt sich um oberflächliche Beziehungen, die nichts Großartiges an sich haben, die es Machado jedoch erlauben, unbekanntes Terrain zu erkunden.

Die kümmerliche Statur der männlichen Figuren ist der Vorherrschaft des Zufalls und den fremden Meinungen bei Entscheidungen geschuldet, die – ernstlich und mit Nachdruck – als unabhängig dargestellt werden. Diese Diskrepanz ergibt sich nicht aus den Verlegenheiten des Ehebruchs, und weder verschwindet sie mit ihnen noch ist sie auf dessen Sphäre beschränkt. Brás Cubas ist auf dieselbe seichte Weise romantisch, wie er liberal, wissenschaftlich, philosophisch, politisch oder poetisch ist: um mit der Zeit zu gehen, gemäß dem Vorrecht der eigenen Stellung und ohne die notwendige Disziplin. Für Lobo Neves gilt Ähnliches. Es handelt sich um eine allgemeine Seinsweise, deren Fundament der Klasse und Verbindung mit der nationalen Realität bereits aufgezeigt wurde. Das soll natürlich nicht bedeuten, dass man in Brasilien nicht aus Liebe davonläuft oder dass die Ehemänner ihre Rivalen oder ihre untreuen Ehefrauen nicht umbrächten. Es will nur heißen, dass Machado eine bestimmte Art der Beziehung zur bürgerlichen Norm seiner Zeit als charakteristisch für sein Land herausgearbeitet hat. Das Lokalkolorit der Episode zwischen Virgília und Brás Cubas ergibt sich nicht aus ehelicher Untreue, sondern aus dem spezifischen Umgang mit jener Norm.

Im Gegensatz zu den Kavalieren ist Virgília keine herabgesetzte Figur. Auch sie besteht auf dem Guten, dem Besseren, in das sich die Kühnheit moderner Eleganz ebenso einfügt wie die Vorteile der traditionellen Situation. Mondäner Glanz, ein

120 *Postume Memoiren*, Kap. CXIII.
121 *Postume Memoiren*, Kap. L.

wenig Agnostizismus, romantische Galanterien, Freiheit in der Liebe – und das unbeschadet des soliden familiären Lebens, des öffentlichen Ansehens, des Hausaltars aus Palisanderholz, des unbefleckten Rufs, der Privilegien. Zuweilen wird durch die gleichzeitige Suche nach diesen widersprüchlichen Vorteilen die Position der Männer herabgesetzt, da sie ihnen den Glauben an die moralische Ernsthaftigkeit nimmt, die auf der Annahme der Konsistenz beruht. Während dieselbe Inkonsistenz der Frau zusätzlichen Reiz verleiht und gar Stärke ausdrückt, da sie auf die Möglichkeit von gleichwelcher Befriedigung hindeutet, sieht der männliche Wahn nach Kohärenz nichts als Hindernisse und die Notwendigkeit einer Entscheidung. Vor die Wahl gestellt, wählt Virgília beides. Wozu mit Brás Cubas durchbrennen? Wäre es nicht besser, sich an einem diskreten Ort zu treffen?

> Ich erkannte, dass es unmöglich war, zwei Dinge zu trennen, die in ihrem Geist untrennbar miteinander verbunden waren: unsere Liebe und das öffentliche Ansehen. Virgília war bereit zu großen und gleichen Opfern, um beide Vorteile zu bewahren, und eine Flucht gewährte ihr nur einen.[122]

An sich hat der Kontrast zwischen weiblicher und männlicher Psychologie nichts Bemerkenswertes. Doch auf einer anderen Ebene spiegelt sich darin das strukturelle Thema der *Memoiren* wider. Er spielt auf die ‚unwürdige' Verbindung von europäischem Fortschritt und kolonialer Archaik an und bietet zwei Formen, ihr zu begegnen. So wird ein aufgeklärter Kavalier mit gutem Gewissen sagen, dass eine derartige Verbindung eine Schande sei und ein gewisses Unbehagen erkennen lassen, was aber keine praktischen Folgen hätte, da es sich um eine von der Realität auferlegte Situation handelt und nicht um eine Wahl. Sogar das eigene Innerste, ein prestigereiches und universalisierendes Ambiente, wo die Diskrepanz spürbar wird, ist in diesem Fall ein wenig deplatziert; vielleicht gehört es ebenso zur Ausstattung des modernen Mannes wie Zigarren und Anzug. In jedem Fall verleiht das Sich-Berufen auf Prinzipien, infrage gestellt durch Sklaverei und Paternalismus, die es umgeben, den männlichen Handlungen etwas Lachhaftes, das die Psychologie der Geschlechter übersteigt und eine grundlegende Form darstellt, die Problematik der brasilianischen herrschenden Klasse zu leben. Die Frauen hingegen, denen die universalistische Strenge der bürgerlichen Vorschriften fremd ist, und die ihnen gegenüber auch hart erscheinen, entscheiden sich dafür, nicht zu wählen: Sie sehen keinen Grund, auf Vorteile zu verzichten, die in ihrer Reichweite liegen, und die nur durch den Aberglauben der liberalen Formen oder die fixe Idee einer permanenten Rechtfertigung seiner selbst inkompatibel wären. Dieser Antiformalismus bei der Betrachtung der Norm bewahrt sie

122 *Postume Memoiren*, Kap. L.

vor einer für das Brasilien des 19. Jahrhunderts zentralen Illusion: In Machados Universum sind folglich sie diejenigen, die der Harmonie fähig sind, wobei der Begriff in einem außermoralischen Sinn zu verstehen ist. Das brasilianische Statut des bürgerlichen Gesetzes, das ebenso gültig wie ungültig ist, stellt den weit entfernten Referenzpunkt dieser Relativierung des Skrupels dar – je nach Fall bezaubernd oder verabscheuungswürdig. Wenn Virgília, wie schon deutlich wurde, bereit ist zu „gleichen und großen Opfern, um beide Vorteile zu bewahren“, entwickelt sie jene innere ungehinderte Haltung, die es der herrschenden Klasse erlaubt, ihre Privilegien, bestehend aus Sklaverei, Herrschsucht und modernem Leben, ohne Gesichtsverlust zu genießen. Hierfür ist jene Szene bezeichnend, in der die strahlende Dame zu Fall gebracht wird: Sie bricht in Tränen aus und stopft sich ein Taschentuch in den Mund, um ihr Schluchzen zu unterdrücken und niemanden auf sich aufmerksam zu machen; ein gewaltvoller Ausbruch, bei dem es kein Falsch oder Richtig mehr gibt.

Weibliche Psychologie, Struktur des Romans und historische Besonderheit Brasiliens sind miteinander verbunden und erzeugen eine Resonanz, wie sie der Literatur des Realismus eigen ist. Somit ist auch die Nähe zwischen Frau und instinktiver Natur, die ebenso Beleidigung wie Lob sein kann, eine allgemeine Idealisierung jener Epoche, der nichts spezifisch Brasilianisches anhaftet. Im Kontrast dazu steht die Künstlichkeit des männlichen Lebens, das damals durch das System des Kapitals revolutioniert wurde, während Mütter, Ehefrauen und Töchter – vorausgesetzt, sie waren nicht arm – weiterhin an häusliche Aufgaben und Gefühle gebunden waren, und vor einem unmittelbaren Erleben der neuen Wirklichkeit je nach Sichtweise geschützt oder dieser entzogen wurden.[123] Daher all die Unterschiede, die ab der Mitte des Jahrhunderts, durchmischt von Darwin und Schopenhauer, eine weitere Neubegründung des Mythos von Eva nährten, nunmehr als Gegenpol zur gültigen Ordnung oder gar als historische Alternative. Auf dieser Linie wurde das Feld des Weiblichen zu einem Amalgam von Unbewusstem, von tellurischen Kräften und animalischem Appetit, das nach Ansicht seiner Sympathisanten die dekadente, christlich-maskuline Zivilisation zu erneuern in der Lage wäre. Analoge Beobachtungen veranlassten die Misogynen zur gegenteiligen Einschätzung, indem sie die Infantilität und die Amoralität der Frauen hervorhoben, denen es an patriarchalem Zaumzeug fehle.

Eine beliebige Probe genügt, um die Tendenz anzuzeigen, auf die viele Themen des heutigen Feminismus zurückgehen. So würde Ibsen etwa in den Frauen jene Integrität suchen, die den Konventionalismus und die Scheinheiligkeit der bürgerli-

123 Horkheimer, Max. „Autorität und Familie“. *Kritische Theorie: Eine Dokumentation*. Hg. Alfred Schmidt. Frankfurt am Main: Fischer, 1968, S. 277–360.

chen Welt, repräsentiert durch Ehemänner und in ihren Geschäften festgefahrenen Väter, zu überwinden imstande wäre. In seinen *Briefen an einen jungen Dichter* (1929) erhoffte Rilke, dass die Konzentration, das Vermögen zu warten, der Sinn für das Mysterium – allesamt vergeistigte Aspekte der Schwangerschaft – die Grundlage einer künftigen Ordnung bilden und den Menschen seiner krankhaften utilitaristischen Zerstreuung entreißen würden. Wedekinds *Lulu* (1895) stellt den Sexus als endlich befreit von familiärer Vormundschaft dar; dasselbe suchte Karl Kraus in der Unschuld der Prostituierten. Für Otto Weininger dagegen ist die weibliche Natürlichkeit ein absolutes Feindbild für das normative bzw. bewusste Leben, und damit auch für die Kultur im Allgemeinen, die männlich sei. Freud war ein interessierter Leser von Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903). In der Tat findet sich in der 33. Vorlesung zur *Einführung in die Psychoanalyse* (1940) in brillanter Bildungssprache die These vom vergleichsweise amoralischen Charakter der Frau wieder, der auf den Wunsch des Mädchens zurückzuführen sei, den Vater zu heiraten, anstatt ihn zu töten, was für die korrekte Ausbildung des Über-Ichs notwendig wäre.[124] Oswald de Andrades Spekulationen über das Matriarchat von Pindorama stehen in derselben Tradition. Ohne allzu viele Beispiele anzuführen, lässt sich schließlich festhalten, dass mit Virgília diese Denkart bereits ziemlich früh nach Brasilien gebracht wurde. Wie ihre Geschlechtsgenossinnen bringt sie durch ihr Unwissen in der Praxis – eher als in seiner Bekämpfung – den bürgerlichen Realitätsbegriff, vor allem die kontraktualistische Konzeption des Selbst durcheinander. Als Virgília Brás Cubas „ein Häuschen, nur für uns beide, abgelegen, in einem Garten, in irgendeiner versteckten Gasse“ vorschlägt, spricht sie „mit dem trägen Tonfall dessen, der nichts Böses denkt, und das Lächeln, das ihre Mundwinkel umspielte, trug einen Ausdruck von Offenherzigkeit.“[125]

Es handelt sich weder um ein Delikt noch um ein Recht, sondern darum, die Dinge in einer zufriedenstellenden Weise anzuordnen – eine Arglosigkeit, die in Machados Welt zugleich göttlich und niederträchtig ist. Für die Argumentation sei festgehalten, dass Machado vermittels der moralischen Indifferenz seiner weiblichen Figuren neue Themen der europäischen Philosophie des Unbewussten mit der geschichtlichen Situation der brasilianischen Elite vermählte, die aufgrund ihrer Umstände dazu verdammt ist, sich gewisse Freiheiten vom Gesetz zu nehmen.

In der Prosa der *Memoiren* trifft das alltägliche Leben in Rio de Janeiro auf barocke Allegorien menschlicher Bedeutungslosigkeit, Gründungshelden der modernen

---

124 Sigmund Freud. „33. Vorlesung. Die Weiblichkeit“. *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, *Gesammelte Werke*, Bd. 15. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1940, S. 119–145. (Anm. L. R. G.)

125 *Postume Memoiren*, Kap. LXIV.

Ära, biblische Figuren, sowie auf Episoden der klassischen Antike. Ein satirisches Verfahren, typisch für das Jahrhundert, das dem Eindruck der Engherzigkeit entspricht, die sich aus der Neuordnung der Gesellschaft im Hinblick auf das Privateigentum ergibt. Der berühmten Formulierung von Marx zufolge hatte sich die bürgerliche Revolution in ihrer heroischen Phase in einem römischen Kostüm gesehen, um es schon bald gegen prosaische Kleidung einzutauschen, die dem Profitstreben, dem eigentlichen Ziel der neuen Zeiten, angemessener wäre.[126] Es war nur natürlich, dass die Künstler und Künstlerinnen auf der Toga bestanden, um den Kontrast hervorzuheben. In Machados Romanen nehmen die literarischen Formeln, die an nicht – bürgerliche Universen anknüpfen, jedoch eine andere Funktion ein: Sie verweisen indirekt auf die tatsächlichen Dimensionen der lokalen Seinsweise, die teilweise ebenso außerbürgerlich ist, und die dem individualistischen Zuschnitt entgehen, wie ihn die Prosa des Realismus voraussetzt.

Virgílias Mund ist „frisch wie die Morgenröte und unersättlich wie der Tod“. In ihrer reifen Lebensphase rührt ihre Schönheit an „Herrlichkeit.“ Wie in griechischen Marmor gehauen ist diese Figur, „ein vollendetes Werk, groß und rein, von stiller Schönheit, wie eine Statue.“ In ihren Augen „sammelt sich die Liebe selbst.“[127] In späteren Jahren erscheint sie als eine „imposante Ruine.“[128] Die mythischen Anklänge an diese Gestalt, die ansonsten die trivialen Probleme von Ehe, Ehebruch, Krankheit von Angehörigen, Erbstreitigkeiten, Begierde nach den Würden einer Baronesse etc. durchlebt, entsprachen der antinaturalistischen Reaktion jener Zeit. Lässt man die Frage nach literarischen Vorbildern beiseite, zeigt sich in diesen Bildern die unerwartete Gabe des sozialen Realismus. Die Wechsel der Lebensphasen, der Tage, des Begehrens, der Reifung und des Verfalls des Körpers beschreiben eine Rhythmik, die sich in ihrer zyklischen Allgemeinheit der Richtlinien individuellen und historischen Handelns im modernen Sinn entzieht. Selbiges gilt für das überindividuelle Individuum, das in sich selbst die Totalität eines menschlichen Gefühls vereint, zu dessen Symbol es wird. Es ist keine Frage, dass die Literatur des Realismus diese Sicht der Dinge nicht ausschloss, dass sie sich ihrer vielmehr ausgiebig bediente, als Kontrastmittel, um die neue Seinsweise hervorzuheben und zu problematisieren. In den *Memoiren* findet sich der Widerhall dieser Sicht indes im Kern der Handlung selbst, die durch das Fehlen eines energischen und bestimmenden individuellen Handelns gekennzeichnet ist, oder besser, *disqualifiziert* wird. In Ermangelung bürgerlicher Verdienste, die ihr durch Projekte und Widersprüche Spannung verleihen könnten, fließt die Zeit gemäß einer nicht näher bestimmten, aber gut konfigurierten Art und

126 Marx, Karl. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 8, Berlin: Dietz, 2008 [1960], S. 115–116.
127 *Postume Memoiren*, Kap. LXIII.
128 *Postume Memoiren*, Kap. V.

Weise, die sich dadurch auszeichnet, dass sie dem bewussten Anteil des Lebens eine geringe Bedeutung beimisst. Aufgrund des historischen Ungenügens Brasiliens ist diese Gangart negativ besetzt (die Trägheit derer, die von der Sklavenhalterei profitieren). Doch als Gegensatz zur Herabminderung taucht eine spezifische Art von Größe auf, die Machado mittels seiner bemerkenswerten ideologischen und literarischen Unabhängigkeit sichtbar macht. Eine Größe, die bis zu einem gewissen Punkt mit dem Arsenal an Bildern und Formeln der klassischen Literatur – nunmehr positiv besetzt – kompatibel ist, indem sie selbst epische Aspekte aufweist, wenn man darunter die Einheit der Figuren mit dem Kreislauf der Natur und mit sich selbst versteht.

So kulminiert etwa Virgílias Schönheit in einer heroischen Dimension, die außerhalb jeglicher biografischer, moralischer oder sozialer Abwägungen liegt, für die sie sozusagen nicht um Erlaubnis bittet. Auch die heimliche Liebschaft mit Brás Cubas erreicht nach einiger Zeit ihren Zenit und dabei bleibt es einfach, ohne tiefere Gründe – ohne Verdienste, Gewissensbisse, Aussichten, Vorbildlichkeit etc. Eine moralische Indifferenz, die die Schuld nicht überwindet, sie nicht assimiliert, und noch weniger ist sie selbst unschuldig; ihre romanhafte Tiefe ist der Affinität mit der allgemeinen Relativierung der Norm in den *Memoiren* geschuldet. Die poetische Kraft der Ereignisse der Handlung, in der sich die brasilianischen Angelegenheiten in höchstem Maße verdichten und in Frage gestellt werden, ist bemerkenswert – und bleibt oft unbemerkt, weil unkommentiert. In diesem Kontext sind Virgília und ihr Mund der Morgenröte und des Todes mehr als eine Allegorie auf die Illusion des Fleisches: In der analytischen und verwegenen Atmosphäre der Prosa bedeutet die klassische Kürze die Unterdrückung der Komplikationen, die an die individuelle Verwirklichung der Liebenden gebunden sind, was paradoxerweise als Hinweis auf historische Besonderheit fungiert. Es ist in diesem – beinahe als tropisch zu bezeichnenden – Rahmen von Müßiggang und Privileg, der auf der Ebene der Erzählung angelegt ist, in dem die Ausdrucksweise des Romans ihren präzisen Wert erhält.

Wie ein Sommer, losgelöst von Tugend, Mühsal, Klarheit, liegt sie da, die Fülle der Liebe. Im selben Geist wird nach einiger Zeit der einzige Grund für die Lieblosigkeit der Überdruss sein, auch dieser frei von weiteren Komplikationen. Nur lose mit den Normen und Zwecken verbunden, die der Selbstverwirklichung zugrunde liegen, folgt das Begehren einem eigenen Kreislauf, seiner eigenen Zeit. Unruhe und Übersättigung, Neugierde und Langeweile, Anziehung und Abstoßung, dazwischen Momente der Fülle, das sind die gar unchristlichen Pole, zwischen denen sich der amouröse Hunger in rascher und wiederkehrender Folge aufbäumt, wobei die einen die anderen nähren und anstacheln. ‚Sie liebt mich, sie liebt mich nicht' in Reinkultur, in aller Pracht und aller Leere.

Die autonome und differenzierte Wirklichkeit des Begehrens ist an sich eine kritische Leistung und ihre literarische Präsenz bringt weitere Fortschritte mit sich. Man denke hierbei an ein bestimmtes Faktum der Komposition, an jenes Handlungsmerkmal, in dem sich die Tiefe von Romanen und Romanciers ausmachen lässt: Die Beziehung zwischen Virgília und Brás Cubas ist nicht nur eine der Fülle, sie ist zudem von *Dauer*, obgleich es ihr an den hehren Motiven mangelt, die auch in irregulären Verbindungen das Pfand ihres Fortbestands zu sein pflegen. Im Gegensatz zu dem, was die moralistische Lehre besagt, gibt es auch außerhalb der Pflicht Gründe dafür, dass die Anziehung zwischen Menschen Bestand hat, und die Alternative zu vertraglich festgelegten Gefühlen bedeutet nicht immer Chaos ...

Die Neudefinition von etablierten Begriffen führt in diesem Kontext zu analogen (und stillschweigenden) Hinweisen. „Frisch wie die Morgenröte und unersättlich wie der Tod" ist der Mund Virgílias barock im Ausdruck, aber darwinistisch in seiner Bedeutung. Es erinnert an die weibliche Personifizierung der Natur, an die Riesin, die im Kapitel über das Delirium die Mutterschaft, die Jugend, die Hoffnung oder den Tod in etwas anderes verwandelt hat, wobei deren Transformation im Kern mittels der Unterwerfung unter den neuen Begriff vom Erhalt der Spezies erfolgt. So ist in dem Ausdruck, der hier von Interesse ist, die Morgenröte ebenso wenig an den Beginn geknüpft wie der Tod an das Ende: In der Fülle von Virgílias Mittag sind beide eins. Dabei ist zu beachten, dass die Morgenröte hier nichts Jungfräuliches an sich hat: Es ist eine Frische, die mit der Zeit gewissermaßen noch vertieft wird. Der Tod wiederum ist lüstern, und nicht gebrechlich. Das Überraschende an der Formulierung liegt in der Verflechtung des einander scheinbar absolut Entgegensetzten. So vermögen die Adjektive des einen denen des anderen zu dienen, oder sie können sich summieren. Frisch und unersättlich und – auf sexueller Ebene – alles überbietend, was ein Mann zu bieten hat, ist die Morgenröte tödlich. Der Tod also bricht unablässig an. Zeit und Begriff werden völlig neu definiert, im Inneren eines Vorgangs, dessen Zweck die Wiederholung selbst ist – Vorbild ist die Reproduktion der Spezies, vor allem im Hinblick auf seine Gleichgültigkeit gegenüber einer moralisch versicherten bzw. bürgerlichen Ordnung des Lebens.

Um an die vorangegangene Argumentation anzuknüpfen, lässt sich festhalten, dass die in diesem Roman so außergewöhnliche Klarheit und spezifische Bewegtheit des Begehrens einem gewissen Maß an Unbestimmtheit der Figuren geschuldet sind – oder, falls man ein moralisches Kriterium anwenden möchte, an Schwäche, was genauso wenig kanonisch ist. Mit anderen Worten, Machados Literatur verleiht dem Verfall des Lebens aufgrund der unzulänglichen Funktionsweise der bürgerlichen Norm im Land eine deutliche Form und macht zugleich die Muße und die Fülle spürbar, die dieses Ungenügen ermöglicht. Aus einem wiederum anderen Blickwinkel könnte man sagen, dass die unvollständige Verbürgerlichung der brasilianischen Sitten es Machado erlaubt, den dynamischen und unkontrollierten Zug

des Begehrens mit ähnlich revolutionären Begriffen zu untersuchen, welche die sexuelle Emanzipation in Europa als autonome Sphäre des Lebens hervorbrachte.

Die allgegenwärtige Note der Engherzigkeit wird durch Verfahren des Erzählers selbst sichergestellt, die als ein Apriori fungieren. Die Liebe zwischen Virgília und Brás Cubas hat kaum begonnen, schon nimmt der Tote, um jegliche Spannung im Keim zu ersticken, die Synthese dessen vorweg, was noch kommen würde: „ein Leben von Wonne, von Schrecken, von Reue, von Lust, die in Schmerz enden, und von Qualen, die in Glückseligkeit erblühen", und „der Rest vom Rest sind Langeweile und Überdruss."[129] Im Sinne des Abenteuers, schließlich die poetische Dimension des individuellen Lebens, hebt die Nähe von Anfang und Ende die Spannung zwischen den Extremen auf, und damit auch das Interesse an den Zwischenstufen. Dasselbe gilt für das erwähnte Resümee der Liebschaft, das durch den Grad an Abstraktion die Singularität dieses Ereignisses zunichte macht, dessen Ende unweigerlich dasselbe sein wird wie das aller anderen. „Aber im Buch [...] weht Grabesluft, es hat etwas von Todeskrampf."[130] Auf einer anderen Ebene hat der Fluchtpunkt zu Langeweile und Überdruss eine ähnlich nivellierende Wirkung. Dennoch weisen die Gleichwertigkeit von allem und jedem sowie der reine und einfach satte Wille einen erotischen Beigeschmack auf. Es scheint den Sexus nicht zu schwächen, wenn die individuelle Dimension des Lebens angegriffen wird, im Gegenteil. Auch macht es offenbar die Liebe nicht weniger lebendig, nur weil sie nirgendwo hinführt.

Auch auf der Ebene der Handlung erscheinen die Charaktere aus dem einem Blickwinkel schwach, aus dem anderen kraftvoll. Zwischen zwei Walzern, als er Virgília in die Arme des nachfolgenden Kavaliers entlässt, sagt Brás Cubas zu sich selbst: „Sie ist mein!". Die Kluft zwischen Vorstellung und Wirklichkeit könnte durchchoreographierter nicht sein: Der Galan umarmt seine Fantasie, während sich die Dame von ihm entfernt. Später, auf dem Nachhauseweg, sieht er auf dem Boden etwas glänzen, „ein rundes gelbes Ding. Ich bückte mich; es war eine goldene Münze, eine halbe *dobra*. ‚Sie ist mein!', wiederholte ich lachend und steckte sie in die Tasche." Natürlich würde die Münze einen Besitzer haben, wie im Übrigen auch die verheiratete Virgília. „[...] ein paar Gewissensbisse" bringen Brás Cubas schließlich dazu, den Fund dem Polizeichef zu übergeben, mit der Bitte, ihn seinem wahren Eigentümer zurückzugeben. Eine schöne Geste, die nichts anderem dient, als die Skrupel des Walzertänzers zu beschwichtigen.[131]

Auf ihr Grundgerüst reduziert, liefern diese Episoden ein elementares Schaubild menschlichen Verhaltens in den *Memoiren*. Anstatt sich auf objektiver Ebene

129 *Postume Memoiren*, Kap. LIII.
130 *Postume Memoiren*, Kap. LXXI.
131 *Postume Memoiren*, Kap. L–LI.

zu komplementieren, enden die Handlungen in der Vorstellung, wo die realen Schwierigkeiten unmittelbar kompensiert werden. In der zweiten Anekdote ist der Vorgang komplexer. Die Befriedigung eines sekundären Skrupels hat den Zweck, den anderen, eigentlichen zu besänftigen. Die Rückgabe der Münze, begleitet von der dazugehörigen öffentlichen Achtung, erlaubt es der Figur, sich über die moralische Frage des Ehebruchs zu erheben. Es sei bemerkt, dass der Ersatz des einen Skrupels durch den anderen die Scheinheiligkeit und die individuelle Dimension der imaginären Kompensation transzendiert. Er funktioniert mittels effektiven sozialen Beifalls, der wiederum die innere Überzeugung ersetzt, obwohl er deren Schein bewahrt. Das strukturale Interesse, das der europäisierte Anteil der Gesellschaft daran hat, einer Konversation auszuweichen – den zivilisierten Charakter Brasiliens aufrechtzuerhalten, im Gegensatz zu seinen Formen *inziviler* Beherrschung –, bereitet den Boden für die Universalisierung dieses Mechanismus, dessen zentraler Bezugspunkt nicht der Ehebruch ist, so wie er im Übrigen, obgleich im Kern des Romans angesiedelt, nicht dessen eigentliches Thema darstellt. Dank derartiger Bewegungen kann sich Brás Cubas zugleich in einer irregulären wie auch untadeligen Situation (wenngleich unter einem anderen Topos) wiederfinden. Streng aufklärerisch besehen bringt dieses rutschige Terrain eine Herabsetzung der Figur mit sich, da sie der Wirklichkeit nicht wahrhaftig begegnet, sich ihre Probleme nicht zu eigen macht und sie nicht auf bewusste oder verallgemeinerbare Weise zu lösen sucht. Aus Sicht der Mitwisserschaft beglaubigt die verdienstvolle Natur der Ersatzhandlung die *charakterliche Strenge* des wichtigen Mannes. Ein Kommentar zur sozialen Wirksamkeit dieses Schemas im Fall Brasiliens erübrigt sich.

Die Gleichwertigkeit des Unvergleichlichen, wie sie von den Annehmlichkeiten des Augenblicks diktiert wird, deutet auf ein schlecht integriertes Subjekt. Ein satirisches Thema, das nicht die Norm ins Rampenlicht stellt, sondern die menschliche (lokale) Schwäche. Und dennoch, auf spärliche und chiffrierte Weise trägt die Materie auch gegenläufige Entwicklungen mit sich, und der Unglaube an die *Einmaligkeit* oder an das *Unersetzliche* nimmt einen strategischen Platz im Roman ein. Zur Komödie der Ersetzungen, in der die Figuren in Ermangelung der europäischen Norm von Beständigkeit und Verantwortlichkeit leben, kommt eine weitere, noch radikalere, welche die Identität selbst in Zweifel zieht – die Identität der Person, der Liebe, des Handelns, der Objekte. Und was, wenn sich die Einheit des Individuums sowie dessen Korrelate des Privateigentums, der Monogamie, der moralischen und intellektuellen Autonomie als Illusion entpuppen, oder, bestenfalls, als einzigartiger Fall, der vergeblich in ein Gebot verwandelt wurde?

An dieser Stelle kommt der Bibliomane aus dem Kapitel LXXII ins Spiel, dem der Inhalt von Büchern gleichgültig ist, solange es sich um Unikate handelt – womit er zweifellos andeutet, dass Einmaligkeit nur eine von vielen Manien ist.

„Einmalig!“ Auf ähnliche Weise, aber auf anderer Ebene, pflegte Brás Cubas’ Vater auszurufen „Ein Cubas!“, überzeugt von der Einzigartigkeit und Hoheit seiner Familie, deren Genealogie indes er selbst sich zu fälschen zur Aufgabe gemacht hatte. Es sind fixe, oder beinahe fixe Ideen, denn nichts hat Bestand, wie der Erzähler selbst deutlich macht, dem nichts Beständigeres in der Welt einfällt als „der ausgestorbene germanische Reichstag.“[132] Wenn das Eine Illusion ist, bedeutet das jedoch nicht, dass es Vielfalt gibt. Letzten Endes formieren die menschlichen Angelegenheiten ein „Spektakel, dessen Zweck es ist, den Planeten Saturn zu unterhalten, dem immerzu langweilig ist“:[133] Alle Aufregung ist vergeblich, und je nach Standpunkt ist alles gleich, und dieses Einerlei kennt weder das Einzigartige noch das Verschiedene (Saturn ist das Signum der Melancholie). In einer solch allgemeinen Relativität wird eine Mauer, die zu Beginn einer Beziehung nichts bedeutet, nach einiger Zeit, ohne dass sie größer geworden wäre, zu einem verrückten Hindernis. Gegen Ende des Romans, beim Begräbnis von Lobo Neves, zeigt sich sein Freund und Rivale verwirrt angesichts der Tränen seiner Witwe: „Virgília hatte ihren Ehemann aufrichtig betrogen, und nun beweinte sie ihn aufrichtig“.[134] Zu diesem Zeitpunkt gibt Brás Cubas’ Geist bereits Anzeichen der Auflösung zu erkennen, er geht hin und her wie ein Federball – man könnte anmerken, dass es davor nicht anders war. Nicht einmal auf die Stimme des Blutes ist Verlass: Als Brás Cubas Virgília im Namen seiner Rechte als zukünftiger Vater tadelt, wendet sie den Blick ab und lächelt „auf ungläubige Weise“,[135] was den Eindruck erweckt, das „subtile Fluidum“,[136] die „mysteriöse“[137] bzw. „geheimnisvolle Stimme“[138] könnte lügen. Warum sollte der rechtmäßige Ehemann nicht der Vater sein? Und in der Tat, zwei Kapitel weiter unterhalten sich Lobo Neves und Brás Cubas, einer untröstlicher als der andere, über den Verlust, den Virgília erlitten hat, einen Verlust, der sich im Übrigen „an jenem Punkt, an dem sich ein Laplace nicht von einer Schildkröte unterscheiden lässt“[139] ereignete, was dem Zweifel an der Vaterschaft noch die Unsicherheit über den Beginn des Individuums hinzufügt.

Um einen Eindruck von der Erschütterung zu erhalten, den dergleichen Standpunkte hervorrufen, die im Allgemeinen auf komische Weise dargestellt werden, werfe man einen Blick auf einen der gewaltvollen Sätze aus dem Roman:

132 *Postume Memoiren*, Kap. IV.
133 *Postume Memoiren*, Kap. CXXXV.
134 *Postume Memoiren*, Kap. CLII.
135 *Postume Memoiren*, Kap. XCIV.
136 *Postume Memoiren*, Kap. LXXXVI.
137 *Postume Memoiren*, Kap. XCIII.
138 *Postume Memoiren*, Kap. XC.
139 *Postume Memoiren*, Kap. XCV.

„Die Lippen des Mannes sind nicht wie die Hufe von Attilas Pferd, das den Boden unfruchtbar machte, auf den es trat; sie sind genau das Gegenteil“.[140] Die Formulierung bezieht sich auf die Küsse, die Virgília und Brás Cubas ausgetauscht hatten, und die das Mädchen nicht davon abhalten konnten, sich bald darauf für einen anderen Bräutigam zu entscheiden – für denselben Lobo Neves, der sie später mit eben diesem Brás Cubas teilen würde. Auf der einen Seite die Lippen, dieses feine und edle Attribut des edelsten aller Lebewesen; auf der anderen Seite die Hufe eines gegeißelten Tiers, geritten vom König der Barbaren. Der Vergleich gehört zu jener Liste an ‚Ungeheuerlichkeiten‘, deren regelmäßiges Auftreten den zarten Realismus der *Memoiren* aus dem Gleichgewicht bringt und ihn in immer drastischere Sphären drängt, in denen die Routine an das Unzulässige rührt. Offensichtlich zielt dieser Vergleich nicht auf eine Assimilation ab, sondern auf einen Unterschied: Die Lippen des Mannes sterilisieren nicht nur nicht, sie befruchten. Im Kontext gebrochener Schwüre jedoch, mit Betonung auf der Bande exklusiven Besitzes, erscheint die Befruchtung als Plage, und da das Gegenteil von *einzigartig* in diesem Fall *alles* ist, handelt es sich um eine Plage, die wie der Anführer der Barbaren noch ein weites Land zu barbarisieren hat. Achtet man auf die Betonung des Satzes, vor allem im zweiten Teil, wird man feststellen, dass der enttäuschte Liebhaber die Differenz *bedauert*, denn wenn Lippen wie Hufe stampften, wäre die amouröse Treue gewährleistet, was Licht wirft auf die unbändige Dimension des Gebots der Monogamie. Umso mehr, als man mit Brás Cubas selbst daran erinnert wird, dass sein Interesse an Virgília in jenem Moment gering war. Die Schärfe dieser Szene ist dem moralischen Entsetzen geschuldet, das die aufgeklärte Position angesichts ihrer eigenen Schlussfolgerungen erfährt – daher auch das Gran Verachtung in ihrer Toleranz. Der furchtlose Beobachter bemerkt, dass eine Liebe andere nach sich zieht und dass das Begehren in der Verwirklichung seiner selbst ‚aufrichtig‘ von einem Individuum zum nächsten geht, oder aber, dass der Kreislauf imaginativer Energie voll Ersetzungen, Vereinigungen, Verbindungen, Montagen, Anleihen und in der Tat viel sozialisierter und komplexer ist als das bürgerlich mythische Modell hermetisch abgeschlossener Atome. Mit derselben Klarheit jedoch beschwört sein normatives Alter Ego die Stereotype und Schreckgespenster des strengen Moralismus: Promiskuität, Barbarei, Chaos. Da kein Ausweg in Sicht ist, werden die Kategorien des Individualismus als Realität erschüttert und als Forderung bekräftigt.

So entwickelte Machado, geleitet vom wenig überzeugenden Status der Norm in Brasilien, eine außermoralische Analyse menschlicher Beziehungen und vor allem der Funktionsweise der Norm selbst. Damit war er seiner Zeit weit voraus,

140 *Postume Memoiren*, Kap. XLIII.

was ihm Aufnahme in den Zirkel der wahrhaft investigativen Autoren und Autorinnen bescherte, für die die Wirklichkeit gewiss nicht den von ihnen behaupteten Sinn hatte, wenn sie denn überhaupt einen Sinn hatte. Andererseits war dieser Status nach wie vor ein lokaler Missstand, sodass die klare Sicht darauf zwar Skepsis, aber keineswegs eine erneuerte Existenzgrundlage hervorbrachte – was heute, denkt man an die furiose Idealisierung jener Zeit, als weitere Form von Überlegenheit erscheinen mag. Auf der höchsten Ebene, jenseits von Provinzialismus und Verblendung, stößt man auf die Grenzen einer Zivilisation im Widerschein.

8 Die Rolle der Ideen

> Die neue Generation verkehrt mit den wissenschaftlichen Schriftstellern; unter den jungen Leuten gibt es keinen Dichter, der diesen Namen verdiente und nicht zumindest ein wenig mit den modernen Naturalisten und Philosophen im Gespräch wäre.
>
> Machado de Assis, „Die neue Generation“

Die Fülle an wissenschaftlichen und philosophischen Theorien in den *Memoiren* ist ein Spiegel der Themen jener Zeit. In der pittoresken Ausdrucksweise von Sílvio Romero hatten die Siebzigerjahre des 19. Jahrhunderts Brasilien „einen Schwarm neuer Ideen“ vor Augen geführt.[141] Positivismus, Naturalismus und diverse Formen der Evolutionstheorie gesellten sich auf dem Marktplatz zu weiteren Denkrichtungen. Ihre Terminologie, ebenso prestigeträchtig und modern wie lebensfremd, kündigte von einem radikalen Bruch; sie versprach, den rückständigen Mechanismus oligarchischer Patronage durch neue Formen der Autorität zu ersetzen, die sich auf Wissenschaft und intellektuellen Verdienst gründen würden.

Es war nur natürlich, dass die Enthusiasten den wissenschaftlichen Geist in ein Allheilmittel oder aber in sein genaues Gegenteil verwandelten. Machado erkannte die latente Ironie dieser Lage und suchte sie systematisch zu erkunden. Wo die Verblendeten die Erlösung sahen, trat er einen Schritt zurück und zeigte eine spezifische Problematik auf. Im Kontext Brasiliens erfolgte die Auseinandersetzung und Verbreitung der neuen aufgeklärten Ideen aus Europa auf besondere, und auch auf besonders lächerliche Weise.

Machados Essay „Die neue Generation“ aus dem Jahr 1879 zielte geradewegs auf die wenig angemessene Art und Weise ab, mit der sich die Dichter den aktuellen europäischen Tendenzen unterordneten. Hie und da fand Machado auf der Suche nach Unstimmigkeiten Formeln, um die objektive Komik dieses Prozesses zu bezeichnen. Die Gesamtheit dieser Anmerkungen umreißt eine Problematik von großem Ausmaß und komponiert bzw. abstrahiert im Hinblick auf die Funktionsweise des intellektuellen Lebens die literarische Materie der *Memoiren*.

So zeigt sich an den jungen Leuten „gewiss der Wunsch, etwas umzustürzen“, auch wenn sie nicht genau wissen, was. Der Drang nach Zerstörung macht in Ermangelung eines genauen Ziels keine gute Figur, was paradoxerweise jedoch nicht verhinderte, „Optimismus, nicht nur stillen, sondern triumphalen“ auszustrahlen, denn „die allgemeine Ordnung des Universums scheint ihr [der Jugend] selbst als Vollkommenheit.“ Das liegt daran, dass „die Theorie der natürlichen Se-

141 Romero, Sílvio. „O Brasil social de Euclides da Cunha“. *Realidades e ilusões no Brasil*. Hg. Hildon Rocha. Petrópolis: Vozes, 1979, S. 163.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-009

lektion den Angepassten zum Sieg verhilft“, so wie „das andere Gesetz, das man als soziale Selektion bezeichnen könnte, den Reinen die Hand reicht.“[142]

Der törichte Progressismus wäre demnach nichts exklusiv Brasilianisches, auch nicht der vorherrschende Ton jener Zeit. Und doch nimmt er in Verbindung mit der Rückständigkeit der Umgebung eine pathetische Gestalt an, der etwas Lokales anhaftet. In der Tat, nur in einem völligen Abstrahieren von der Wirklichkeit, wenngleich im Namen eines illustren Naturgesetzes, wären der erwähnte Optimismus und die entsprechende Selbstzufriedenheit möglich. Machado hatte seine Zweifel am plötzlichen Aggiornamento durch das Werk der Wissenschaft, und er glaubte auch nicht an die plötzliche geistige Unabhängigkeit.

> Die gegenwärtige Generation, worin auch immer ihre Talente bestehen mögen, kann nicht von den Bedingungen ihrer Umwelt absehen; sie wird sich durch persönliche Inspiration behaupten, durch die Charakterisierung ihrer Produkte, aber es ist der äußere Einfluss, der die Richtung der Bewegung bestimmt; unserer Lebenswelt fehlt es momentan an der notwendigen Kraft zur Erfindung neuer Lehren.[143]

Machados Resümee von Sílvio Romeros Einschätzung der zeitgenössischen Szene ist in diesem Zusammenhang lehrreich. Dieser

> überprüft eine gehisste Flagge nach der anderen, um sie sogleich wieder niederzureißen; keine kann den neuen Bestrebungen Genüge tun. Der Revolution mangelte es an Ideen, der Positivismus als System ist am Ende, der Sozialismus weist nicht einmal den höheren philosophischen Sinn des Positivismus auf, die transformierte Romantik ist eine leere Formel, und der metaphysische Idealismus schließlich ist der Traum eines Hysterikers; das ist der Succus von drei Seiten.[144]

Wie aus diesen summarischen Todesurteilen hervorgeht, sind moderne Ideen hier alles – es gibt nichts außer ihnen – und auch nichts. Die jeweils totale Allumfassenheit und Unverantwortlichkeit der Kritik zeichneten im Guten wie im Schlechten den Typus eines Gelehrten sowie eine kulturelle Situation. Wie lassen sich die Unermesslichkeit und Leere derartiger Bestrebungen beschreiben? Machado entdeckte diese Seinsweisen für die Literatur und hielt sie für die Reflexion fest. In den *Memoiren* würde ihm diese Technik des ideologischen Resümees – „das ist der Succus von drei Seiten“ – zum unsterblichen Porträt von Damasceno verhelfen, jenem exaltierten Nationalisten, Feind der Engländer, Anhänger der Wiedereinführung des Sklavenhandels und Melomane.[145]

142 Assis, Joaquim Maria Machado de. „A nova geração“ [Die neue Generation] [1879]. *Obras Completas*. Bd. 3, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, S. 1231.
143 Assis, Joaquim Maria Machado de. „A nova geração“ [Die neue Generation], S. 1234.
144 Assis, Joaquim Maria Machado de. „A nova geração“ [Die neue Generation], S. 1233.
145 *Postume Memoiren*, Kap. XCII.

Der vorletzte Absatz des Essays führt einige Mängel des provinziellen Gebrauchs der Wissenschaft an. Diese diente entgegen ihrem eigentlichen Gebot dazu, die weniger vorbereiteten Landsleute mit Füßen zu treten und die Pedanterie der kommenden Generation zu verstärken.

> [...] so kommt es, dass die Namen, die noch frisch im Gedächtnis sind, und die oberflächlich eingefangene Terminologie sogleich auf Papier übertragen werden, und je rauer die Wörter und Namen, desto besser. Den jungen Leuten pflege ich zu sagen, dass die wahre Wissenschaft nicht das ist, was man mit Ornamenten überzieht, sondern das, was sich als Nahrung eignet; und dass die wirksamste Art zu zeigen, dass man sich einer wissenschaftlichen Methode bedient, nicht die ist, es ständig zu verkünden, sondern sie bei Gelegenheit anzuwenden. Die Leuchten der Wissenschaft sind das beste Beispiel dafür; lesen Sie Ihren Spencer und Ihren Darwin wieder! Und halten Sie sich von einer weiteren Gefahr fern: dem sektiererischen Geist [...].[146]

Der professorale Ton ist nicht unbedingt sympathisch, doch das Zitat belegt die Arbeit des Beobachters angesichts eines neuen Phänomens.

Man beachte, dass der Gegensatz zwischen Erfindung und Routine oder, auf einer anderen Ebene, zwischen Fortschrittlichkeit und Rückwärtsgewandtheit, Machados Position nicht gerecht wird. Diese beruht vielmehr auf folgender Feststellung: „[U]nserer Lebenswelt fehlt es momentan an der notwendigen Kraft zur Erfindung neuer Lehren“, was im Übrigen „zu einer Wahrheit von La Palice geworden ist.“[147] Wie der Autor selbst bemerkt, enthielt dieses Urteil, weit davon entfernt, eine Entdeckung, geschweige denn eine Theorie darzustellen, einen Umstand der Wirklichkeit jener Zeit. Die bestimmenden Innovationen sind Ausdruck einer Kraft, die nicht immer und überall zu finden ist. Die internationale Kulturszene ist nicht homogen, und ihre Ungleichheiten entsprechen je nach Zeit und Anlass unterschiedlichen Problemen.

In den genannten Beispielen bezieht sich das Lachen auf den naiven Konsum der Neuheit. Es ging nicht darum, sie abzulehnen oder nicht zu studieren – im Gegenteil. Das Hauptaugenmerk liegt vielmehr darauf, wie sie nutzbar gemacht wird. Mit anderen Worten, im Vordergrund von Machados Analyse der kulturellen Produktion steht die Rolle der Anpassung bzw. der *umsichtigen* Imitation. Es ist ein Blickwinkel, der bewusst auf die Probleme des neuen Landes reagierte, das notgedrungen einen Teil des Gerüsts der zeitgenössischen Gesellschaft verinnerlicht hatte. Einen unvorteilhaften Ausgangspunkt anzuerkennen, bedeutete keineswegs ein passives Hinnehmen, sondern schuf die realen Bedingungen für eine kritische Unabhängigkeit. Diese verwandelte die unangemessenen Beziehun-

146 Assis, Joaquim Maria Machado de. „A nova geração“, S. 1255.
147 Assis, Joaquim Maria Machado de. „A nova geração“, S. 1234.

gen zwischen der lokalen Wirklichkeit und der entlehnten Form in künstlerisches Ferment und Wissen (anstatt sie zu beklagen oder zu leugnen). Abermals sei festgehalten, dass die kritische Virtualität dieser Unangemessenheit keine Einbahnstraße ist: So sagt zum Beispiel der fehlerhafte, selbst der unsinnigste Gebrauch der Wissenschaft noch immer etwas über sie und ihre historische Leistung aus.[148]

Um nunmehr zu den *Memoiren* zurückzukehren, so verweist die Fülle an derart unterschiedlichen Theorien, stets in Taschenformat, auf die Launenhaftigkeit und Kontingenz, wie sie der Anstrengung des Denkens eigen ist – wodurch sie von Beginn an jegliche objektivistische Illusion hinter sich lassen. Der Roman enthält Ausführungen zu eigenen Lehren, Berichtigungen der philosophischen Theorien anderer, Protokolle ungewöhnlicher seelischer Zustände, psychologische Darlegungen, moralische Fabeln, Thesen über das Fundament menschlichen Verhaltens, abstrakte Analysen verschiedener Arten von sozialen Beziehungen sowie ein Kapitel mit Maximen. Die literarische Haltung spannt sich dabei von alberner Narretei bis

148 Das Fingerspitzengefühl, mit dem Machado die Modelle der Organisation eines Romans mit dem empirischen Material verknüpfte, zeigt sich deutlich in seiner Studie über Eça de Queirós: „Niemandem wird entgehen, dass Eça de Queirós ein Schüler des Autors von *Assommoir* [*Der Totschläger*] [1877] ist. Selbst *Crime do padre Amaro* [*Das Verbrechen des Paters Amaro*] [1875] ist eine Imitation von Zolas Roman *La faute de l'abbé Mouret* [*Die Sünde des Abbé Mouret*] [1875]. Eine analoge Situation, dieselben Tendenzen; ein unterschiedliches Milieu; ein anderes Ende; identischer Stil; einige Reminiszenzen, wie im Kapitel über die Messe, und noch mehr; schließlich derselbe Titel. Wer beide Romane gelesen hat, wird Eça de Queirós' Originalität keineswegs bestreiten, da er zweifelsohne über diese verfügt und sie ganz deutlich an den Tag legt; ich glaube sogar, dass diese Originalität der Grund für den größten Mangel in der Konzeption des *Verbrechens des Paters Amaro* ist. Eça de Queirós veränderte natürlich die Umstände des Paters Mouret, des geistlichen Verwalters einer Pfarrei auf dem Land, flankiert von einem strengen und harschen Pfarrer; Pater Amaro hingegen lebt in einer Provinzstadt, inmitten von Frauen, zusammen mit Priestern, denen außer ihrer Soutane und ihrem Gehalt nichts Priesterliches anhaftet. Er sieht, wie sie lüstern sind und ehelich zusammenleben, ohne auch nur ein Gran ihres Einflusses und ihres Respekts zu verlieren. Daher ist Pater Amaros Schrecken an dem Tag nicht nachvollziehbar, als seinem Fehlverhalten ein Kind entspringt, und noch weniger ist zu verstehen, warum er es tötet. Eine der beiden Kräfte, die in Pater Amaros Seele streiten, ist real und wirksam – das Gefühl der Vaterschaft; die andere ist fiktiv und unmöglich – die Angst vor der öffentlichen Meinung, die er angesichts der Fehltritte seiner Mitbrüder als tolerant und komplizenhaft wahrgenommen hatte; und dennoch ist es diese Kraft, die obsiegt. Steckt hierin eine moralische Wahrheit?", *Obras Completas*, Bd. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, S. 1206. Es handelt sich um eine feinsinnige Beobachtung, die dazu anregt, über die Probleme nachzudenken, die mit der portugiesischen Adaption französischer künstlerischer Normen einhergehen. Sie regt natürlich auch eine Reflexion über die portugiesische Gesellschaft selbst an. Um die Demonstration der Unabhängigkeit zu vervollständigen, war das Fehlen einer „moralischen Wahrheit" auch Teil eines – fragwürdigen – Einwands gegen die Schule von Zola selbst, deren Fokus auf der äußeren Konditionierung dazu tendierte, die Figuren in Marionetten zu verwandeln, zum Schaden der moralischen Artikulation.

hin zu einer höchst anspruchsvollen beschreibenden und analytischen Prosa. Deren Qualität wird bisweilen dort zum Problem, wo ihre Kraft zu Lasten des fiktionalen Zusammenhangs in den Vordergrund tritt und die Komposition aus dem Gleichgewicht bringt. Dies gilt umso mehr, als gute wissenschaftliche Prosa in Brasilien Seltenheitswert hat, was ihren Preis erhöht. So mag die Leserschaft beispielsweise bedauern, dass die hervorragende Passage über Lobo Neves' Charakter nur eine rhetorische Manier unter vielen ist, oder sie hat das Gefühl – dieselbe Erfahrung aus anderer Perspektive –, dass Machado die Hand entglitten ist und er ein paar Sätze höchster Ordnung verfasst hat, die jedoch außerfiktional sind. Wie dem auch sei, die Mannigfaltigkeit der Register könnte stärker nicht hervortreten und ihre prächtige Gestaltung vermittelt den Eindruck eines Bazars, womöglich Ausdruck der eigentümlichen und nicht gerade organischen Stellung des brasilianischen Intellektuellen in der Kultur des 19. Jahrhunderts.

Die Kaprice spannt Philosophie, Wissenschaft und weitere Formen intellektueller Überlegenheit ein, die in Folge vorläufig disqualifiziert werden – mit satirischer Wirkung, da es ja umgekehrt sein sollte. Die Sphäre des Geistes, in der Unpersönlichkeit und Objektivität die Regel sind, zeigt eine Präsenz von großem Ausmaß, doch ist sie der individuellen Fantasie unterworfen, was nicht nur ihren Status entkräftet, sondern auch die Situation des Landes auf diesem Gebiet literarisch festschreibt. Die fehlende Ernsthaftigkeit wird durch die behandelten Themen noch verstärkt, da sie in all ihrer Verschiedenartigkeit eines gemeinsam haben: die Haltlosigkeit des rationalen und verantwortungsvollen Subjekts der bürgerlichen Ideologie. Was behaupten – und belegen allein durch ihre Präsenz – die Theorien vom günstigen Augenblick, von den Vorteilen enger Stiefel, von der sukzessiven Neuauflage des Individuums, von der Äquivalenz der Seelenfenster oder von der Solidarität menschlicher Langeweile?[149] Sie besagen auf karikaturistische Weise, dass ein und dieselbe Person je nach Zeit und Ort eine andere bzw. mehrere ist; dass seelische Vorgänge mittels Zufällen, Kompensationen und *ungehörigen* Ersetzungen ablaufen, an denen Vernunft und Moral nicht beteiligt sind; dass nicht einmal der Egoismus, obgleich eine Konstante, als rationalisierende Kraft angesehen werden kann: Die Wege imaginärer Erfüllung sind verschlungen. Aus dem Munde eines Meisters der Volubilität fungieren diese Lehren vom wesentlich unverantwortlichen Individuum als spöttisches Alibi, da sie sein *verwerfliches* Verhalten als ein *natürliches* ausgeben und die lokale bürgerliche Minderwertigkeit in philosophische Anthropologie ummünzen. Ihrer clownesken Ausgestaltung zum Trotz treffen die Theorien dabei auch ins Schwarze, indem sie das in höchstem Maße unstete

149 *Postume Memoiren*, Kap. LVI, Kap. XXXVI, Kap. XXXVII und XXXVIII, Kap. LI und CV; Kap. XLII.

Verhalten des Erzählers und der Figuren veranschaulichen und bestätigen. Lächerliche, aber gut begründete Ideen, und umgekehrt: Dies ist einer der verstörenden Aspekte des Romans. Umso mehr als diese Theorien, sieht man von ihrer anekdotischen Kostümierung ab, eine Paraphrase auf die Demontage des Individuums durch so große Denker wie Montaigne, La Rochefoucauld, Pascal sowie den englischen Empirismus und die Philosophie des Unbewussten darstellen. Die Vorbehalte der modernen philosophischen Tradition angesichts der monadischen Form des Individuums fügen sich hinsichtlich der historischen Eigentümlichkeiten der brasilianischen Erfahrung neu zusammen, in der die absolute Aufwertung des Individuums tatsächlich nicht glaubwürdig wäre.

Die grundlegende Redundanz zwischen den Lehren ist umso wahrnehmbarer, je unterschiedlicher und auffälliger sie gestaltet sind. Daher das unbehagliche Klima der Pseudo-Originalität, das in der Tat originell ist. Jeder Kommentar läuft somit Gefahr, „immer wieder dasselbe ... immer wieder dasselbe ... “[150] zu sagen, allerdings ohne die kritische Dividende, die die Erzählung aus der Wiederholung zieht. Die vorliegende Analyse wird sich daher auf ein paar der wichtigsten Theorien beschränken, sowohl für sich genommen als auch in ihrer außergewöhnlich dichten Beziehung zum Universum des Romans.

Zu Beginn sei ein Blick auf die sogenannte Philosophie der Nasenspitze geworfen.[151] Indem das Individuum sein Auge auf die eigene Nase richtet, eine Art des Sehens, die zugleich nach innen wie nach außen führt, setzt es die Welt derart neu zusammen, dass es sich für erlittene Rückschläge revanchieren und seine durch die Überlegenheit der anderen verletzte Eitelkeit wieder ausbügeln kann. „[...] solche Kontemplation, die die Unterwerfung des Universums unter eine einzige Nase bewirkt, konstituiert das gesellschaftliche Gleichgewicht.“ So macht die imaginäre Wiedergutmachung die Ungleichheiten des Lebens erträglicher. Weiter oben wurde bereits suggeriert, dass die Suche nach „irgendeiner Vormachtstellung“ die Form und den Rhythmus der *Memoiren* steuere. Nun findet sich hier die entsprechende Philosophie.

Es handelt sich um ein generelles Schema („Jeder Mensch hat das Bedürfnis und die Kraft, die eigene Nase zu betrachten, um das himmlische Licht zu schauen“), das stilistisch auf die revolutionären Erklärungen des 18. Jahrhunderts verweist. Es ließe sich sagen, dass die Universalität der Nase eine Ordnung aufzeigt, in der alle Menschen formal gleich sind. Auch die allgemeine Rivalität und die Ressentiments als wirksame Grundlage des fraglichen psychologischen Mechanismus setzen abstrakte Gleichheit voraus. Der freie und unbegrenzte Umgang mit den

150 *Postume Memoiren*, Kap. VIII.
151 *Postume Memoiren*, Kap. XLIX.

Umständen der gesellschaftlichen Welt – und sei es nur im Traum – drückt wiederum die bürgerliche Entfremdung zwischen Individuum und Gesellschaft aus, wobei Letztere zum Objekt der Manipulation wird. Aus einem komplementären Blickwinkel schließlich besteht zwischen Individuum und Gesellschaft eine vollständige Inhärenz, die dem Transzendenten keinen Raum lässt: Nichts göttlicher oder „himmlischer“ als die Vorstellung, den Nächsten im Wettkampf zu überholen. Kurz gesagt, die vergnügliche Dimension des Arguments hebt seine ideologische Voraussetzung nicht auf: eine säkularisierte Gesellschaft, in der ohne Ausnahme jeder mit jedem im Wettstreit liegt.

In Verbindung mit ihrer aphoristischen Kürze stellen die Mäander der Selbstliebe sowie der explikative Wert des Egoismus Besonderheiten des französischen 17. Jahrhunderts dar. Damit diese illustre Schirmherrschaft nicht unbemerkt bleibt, bezieht sich Brás Cubas ausdrücklich auf La Rochefoucauld und Pascal – Lektüren, die abgesehen vom Inhalt niemandes Selbstwert herabsetzen. In Kürze sei festgehalten, dass in der Argumentation dieser Autoren das individuelle Interesse sowohl durch die Suche nach äußerer Bestätigung, mittels Zurschaustellung nobler Motive, als auch durch schlichte Habgier zum Ausdruck kommt, die in beiden Fällen verwerflich ist – im Gegensatz zur Uneigennützigkeit, die jedoch stets Illusion ist. Zweck der Analyse ist es, die unabänderliche Kaltherzigkeit des Selbst aufzudecken, die in beiden Modalitäten dieselbe ist.[152] Der modernen Leserschaft, durch das 19. Jahrhundert daran gewöhnt, die Vorherrschaft materieller Gründe anzuerkennen, mag die Gleichrangigkeit vom Wunsch *zu haben* und dem Wunsch *zu gefallen* als klassische Geschmacklosigkeit erscheinen, oder als Hinweis auf die Frivolität bestimmter Menschentypen, die sich allzu spät vom unwesentlichen Charakter der Erscheinungen überzeugt haben. Die metaphysische Disposition wird sodann zu psychologischer Unangemessenheit und sozialem Archaismus, Ergebnis der Blindheit für die moderne Unpersönlichkeit des Werts. Eine Verschiebung, die in Machados Prosa von weiteren Neudefinitionen, die an die brasilianischen Umstände gebunden sind, begleitet ist.

Im nationalen Kontext, wo der Klientelismus, wie bereits hervorgehoben, eine Schlüsselrolle einnimmt, entspricht das Bemühen zu gefallen und den Schein zu wahren der effektiven Ordnung, bar aller Illusionen oder Anachronismen,

---

152 Bénichou, Paul. „La démolition du héros“. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948, S. 128–148; Macpherson, Crawford Brough. „Hobbes's bourgeois man“. *Democratic theory: Essays in Retrieval*. Don Mills: Oxford University Press, 2012 [1973]. „Als treibende Kräfte nennt Hobbes zu ungefähr gleichen Teilen Gewinn und Ruhm, Begierde und Eitelkeit“ (S. 240). Macpherson hebt den modernen Sinn des universalisierten Wettstreits hervor. Zur Entwicklung dieses Problems siehe Hirschman, Albert O. *Leidenschaften und Interessen. Politische Begründungen des Kapitalismus vor seinem Sieg*. Übers. von Sabine Offe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

und seine Funktionalität ist spürbar. Nichtsdestotrotz war man immer noch Teil des bürgerlichen 19. Jahrhunderts, mit seiner Forderung nach Autonomie und Vernunft, gepaart mit der Verachtung für die Kunst des Mitgefühls. So spiegelte Machados Spiel mit der allgemeinen Nichtigkeit menschlichen Seins, obwohl es durchdrungen ist vom 17. Jahrhundert, zwei Standpunkte wider, die sich auf die zeitgenössische lokale Erfahrung stützen: einmal die Ironie des viktorianischen Kavaliers angesichts irrealer Verhaltensweisen, sodann wieder die praktische Effizienz – und damit die Realität – der Kapricen der Vorstellungskraft. Die Alternanz dieser Blickwinkel, die durch die historische Konstellation begründet und von der formalen Struktur des Romans bestimmt ist, lässt die – ausgesprochen einfallsreiche – Argumentation zum Wert der Illusion zweideutig erscheinen.

Wie verhält sich die Philosophie der Nasenspitze zum Versklavten, angesichts der universalistischen Form des Arguments? Obgleich sie dem Wert des Nächsten gegenüber Gleichgültigkeit ausdrückt und damit eine explizite Demütigung darstellt, trägt sie – relativ besehen – zu einer schmeichelhaften Version der Dinge bei. Wenn die imaginäre Kompensation „das gesellschaftliche Gleichgewicht konstituiert“, stützt sich diese auf das Einverständnis der Individuen, selbst wenn sie voller Ressentiments sind. Die Bissigkeit steckt in der pittoresken und allgemeinen Eifersucht, die die These voraussetzt, und in der sehr bürgerlichen Suggestion, dass die Fantasie als Ersatz für schwache Leistungen dient. Es ist klar, dass nichts davon Platz hat angesichts der Sklaverei, deren Stabilität nicht von subjektiver Zustimmung abhängig ist, sondern von roher Gewalt. Hier vermag eine imaginäre Kompensation, selbst wenn sie existierte, die Ordnung nicht zu kitten. Die Argumentation, der zufolge die Vorstellungskraft in der Sklavenwirtschaft einen Trost darstellt und diese akzeptabel macht, fungiert als ideologische Rationalisierung. Der Pessimismus der Theorie, gestützt auf die Universalität niederer Motive, dient als Schutzwall für andere, noch viel dunklere gesellschaftliche Dimensionen. Die *apologetische* Virtualität *kritischer* Standpunkte ist eine dieser raffinierten Komplikationen, in denen Machados Sinn für die Wirklichkeit durchscheint.

An einer Stelle muss Brás Cubas einsehen, dass Luís Dutras Verse von höherem Wert sind als seine eigenen, weshalb er den Freund verwirren, entmutigen und auslöschen will – und „all das mit Blick auf die Nasenspitze.“[153] Es ist eine Haltung, die erlaubt, es an Menschlichkeit fehlen zu lassen, ohne die eigene Selbstliebe zu beschädigen, da der Blick, ganz der Kontemplation überlassen, den schmutzigen Verrichtungen des Begehrens entfremdet ist. „Nase, Gewissen ohne Reue“:[154] Der Ausdruck lässt eine Karikatur der moralischen Reflexion erkennen, in der die

153 *Postume Memoiren*, Kap. XLVIII.
154 *Postume Memoiren*, Kap. XLIX.

Rücksicht auf die Mitmenschen einen niederen anstatt eines erhabenen Zwecks aufweist. Dem Druck der äußeren Welt entzogen, ins Gespräch mit sich selbst vertieft bzw. ins eigene Innere zurückgezogen, wägt die Figur die Umstände ab und wählt ... eine Ungerechtigkeit, die ihr von Vorteil ist. So sind innere Freiheit und Autonomie keine Gewähr für die Moral des Subjekts. Im brasilianischen Fall hat der Aufschub der Gewissensbisse trotz der scheinbar individuellen Dimension des Phänomens zudem eine klassenbezogene Funktion. Im Übrigen konstituieren der kollektive Charakter dieser intimen Operation sowie die verdorbene Sympathie, die sie hervorruft, den geheimen und eigentlichen Referenten der fraglichen Philosophie der Nase. Man könnte sagen, dass der Rückgriff auf die Nasenspitze und die damit einhergehende Abstumpfung des moralischen Sinns den geistigen Prozess bezeichnen, wie er der sklavenhalterisch-modernistischen brasilianischen Elite eigen ist: Die bürgerliche Gleichheit, repräsentiert durch die libertäre Dimension von Romantik und Liberalismus, nährt zu jedem Zeitpunkt den Gewissensbiss, den es zu ersticken galt.

Wer es ausprobiert hat, weiß, dass die Kontemplation der eigenen Nase zum Schielen von Augen und Verstand führt. Mit anderen Worten, Machados Theorie ist nicht nur ein Gleichnis auf den menschlichen Egozentrismus, sie beschreibt ein mögliches Verhalten, dem ein bestimmter subjektiver Zustand, möglicherweise Gegenstand wissenschaftlicher Neugierde, entspricht. Die figurative Rede mit ihrer satirischen Absicht lässt sich ebenso als wörtliche Beschreibung verstehen, und die Überlagerung von Allegorie und naturalistischer Präzision schafft eine zusätzliche komische Ambiguität.

> Dem Leser ist bekannt, dass der Fakir lange Stunden damit verbringt, die eigene Nasenspitze zu schauen, den Sinn für die äußeren Dinge verliert, sich im Unsichtbaren verschönert, das Ungreifbare begreift, sich von der Erde löst, sich auflöst, im Äther aufgeht. Diese Sublimierung des Seins durch die Nasenspitze ist das erhabenste Phänomen des Geistes, und die Fähigkeit hierzu gehört nicht allein dem Fakir: Sie ist universal.[155]

Die Annäherung zwischen dem Fakir und dem gemeinen Menschen eröffnet gleichzeitige und gegensätzliche Perspektiven. Eine entweiht des Ersteren exotische Spiritualität, die als verkleidete Form des Neids von Letzterem erscheint; in aufgeklärter Weise wird die Religion auf die Erde herabgeholt und mit dem vertrauten menschlichen Elend erklärt. In der gegensätzlichen Perspektive wiederum erscheint der Fanatismus, mit dem sich der gemeine Mensch in den Wettkampf mit seinem Nächsten stürzt, um ihn, und sei es auch nur in der Fantasie, zu übertreffen, als eine Art religiöser Entfremdung, mit der angedeutet wird, dass der moderne Individualismus weit weg ist von der verständlichen, rationalen und nüchternen Lebensform, die er

155 *Postume Memoiren*, Kap. XLIX.

zu sein vorgibt. Aus diesem zweiten Blickwinkel erscheint das heutige menschliche Verhalten als weit zurückliegend, als in der Ferne gelegen, nicht weniger sonderbar als die Übungen eines Spezialisten in der Verneinung irdischen Glücks. Zwischen der durch den bürgerlichen Wettstreit ‚entmystifizierten' Welt und einer wahrhaft menschlichen und vernünftigen Gesellschaftsordnung herrscht eine Kluft, die der Kult um die Nasenspitze erahnen lässt.

Man kann festhalten, dass der stete Transformismus, wie ihn Machados Erzähler praktiziert, ein weniger unbegrenztes Repertoire hat, als es scheint. Um seine Bewegung zu regulieren, verfügt er über eine Reihe an elementaren Geisteshaltungen, die einander unablässig abwechseln, darunter die Kontemplation der eigenen Nase. Das Ganze ergibt ein gesellschaftlich spezifisches System von außergewöhnlicher Konsistenz. Dazu zählen unter anderem: die regelmäßigen Seitenhiebe auf die Rechte der Armen; die wonnevollen Schauder, hervorgerufen durch ungerechtfertigtes Lob; die Verzückung des Patriarchen angesichts der Übertretungen seines Sohnes; niederträchtige Formen von Komplizenschaft innerhalb der Klasse; die Langeweile aufgrund der Leere der disponiblen Vorhaben; und auch die einzigartige Fülle eines langen und routinierten Ehebruchs. Der kleinste gemeinsame Nenner dieser Konfigurationen ist die Kaprice, was der Kritik erlaubte, in ihnen eine – überflüssige – Illustration der metaphysischen Unbeständigkeit menschlichen Seins zu sehen. Aktiviert man jedoch den eigenen physiognomischen Sinn, lassen sich feinere komplementäre Beziehungen wahrnehmen, in denen sich eine bestimmte historische Struktur manifestiert, die durch die moralischen Nachwirkungen der ihr eigenen Beziehungen stilisiert wird.

Doch nun sei der Humanitismus an der Reihe, die berühmteste Philosophie Machados. Wie der Name vermuten lässt, handelt es sich um eine Satire auf die im 19. Jahrhundert florierenden Ismen, die unmittelbar auf die Comte'sche Religion der Humanität verweist. Die Argumentation lässt an weitere Einflüsse denken, da sie in sozialdarwinistischer Manier den Kampf aller gegen alle anstatt positivistischer Prinzipien postuliert. Der verallgemeinerte Krieg jedoch ist nichts als Illusion, da seine Grundlage monistisch ist: Humanitas ist das einzige Prinzip aller Dinge, das gleichermaßen in den Besiegten wie den Siegern wohnt, im Verurteilten wie im Henker, sodass nichts verloren geht, wo ein Unglück zu sein schien. Folglich gibt es auch keinen Schmerz, er hat keinen Platz. „[...] im Wesentlichen ist es die Humanitas, die in der Humanitas einen Verstoß gegen das Gesetz der Humanitas berichtigt."[156]

156 *Postume Memoiren*, Kap. CXVII.

Neben den Thesen um den *struggle for life* beinhaltet der Humanitismus auch ein Lob der hierarchischen und ritualisierten Gesellschaft, was nur schwer mit jenen zu vereinbaren ist. Diese Inkonsistenz trägt zum allgemeinen Ton der Absurdität bei, unbeschadet dessen, dass sie das Streben unterschiedlichster soziologischer Theorien jener Zeit nach „Ordnung und Fortschritt"[157] auf bewundernswerte Weise einfängt, Theorien, die zu einem wissenschaftlichen und antitraditionellen Zweck eine konservative Haltung sowie Ersatzformen von Providentialismus und religiösem Kult in sich vereinten.

Die Komik in diesen Kapiteln erreicht ihren Höhepunkt möglicherweise in den Beziehungen zwischen der Lehre und dem sozialen Milieu im Lande, auf das sie stieß. In einem Kommentar zur Mode von Spencers Philosophie in den Vereinigten Staaten im Anschluss an den Sezessionskrieg verweist ein Historiker auf die Affinität zwischen den durch die Abschaffung der Sklaverei modernisierten geschichtlichen Bedingungen und jenem „Produkt des englischen Industrialismus."[158] Die Geschwindigkeit wirtschaftlicher Expansion, der unerbittliche Wettbewerb, das Gesetz der Ausbeutung, der Schrecken der Unterlegenen

> ließen das Amerika nach dem Bürgerkrieg zu einer gewaltigen Karikatur der darwinistischen Konzeptionen vom Kampf ums Dasein und dem *Survival of the Fittest* werden. Darwins Terminologie stieß auf instinktive Zustimmung bei der triumphierenden Unternehmerschaft, deren Existenzbedingungen diese zu beschreiben schien.[159]

Nun, unter brasilianischen Umständen, unter denen es sich widerspiegelte, konnte dasselbe System nicht anders, als seine Bedeutung zu verändern.

Man denke etwa an das klassische Schlagwort „Dem Sieger die Kartoffeln!", mit dem der närrische Philosoph Quincas Borba in einem weiteren Roman Machados die Essenz seiner „humanitistischen" Lehre zusammenfassen würde.[160] Mögli-

---

157 Mit dem Sturz der Monarchie und der Ausrufung der Republik im November 1889 wurde eine neue Nationalflagge eingesetzt, um das veränderte politische Regime zu repräsentieren. Unter dem Einfluss des französischen Positivismus von Auguste Comte erhielt die Flagge den Aufdruck „Ordnung und Fortschritt", der auf folgende positivistische Formel zurückgeht: *L'amour pour principe et l'ordre pour base; le progrès pour but* [Liebe als Grundsatz und Ordnung als Grundlage; Fortschritt als Ziel]. Der politisch-militärischen Spitze der Republik, die die Flagge entwarf, schien es nicht nötig, den ersten Teil von Comtes Grundsatz, die Liebe als Prinzip, beizubehalten. (Anm. L. R. G.)

158 Hofstadter, Richard. *Social darwinism in American thought*. Boston: Beacon Press, 1955, S. 35.

159 Hofstadter, Richard. *Social darwinism in American thought*, S. 44.

160 Der Name des fiktiven Philosophen Quincas Borba ist zugleich der Titel des Romans aus dem Jahr 1892, den Machado de Assis im Anschluss an die *Postumen Memoiren des Brás Cubas* (1880) veröffentlichte. Die von Quincas Borba selbst erfundene Lehre des Humanitismus legt er seinem Schüler Rubião wie folgt dar: „Stell dir einen Kartoffelacker und zwei hungrige Stämme vor. Die Kartoffeln reichen nur, um einen Stamm zu ernähren, und geben ihm dadurch die Kraft,

cherweise handelt es sich dabei um eine akklimatisierte Übersetzung des *Survival of the Fittest*, eines noch klassischeren Ausdrucks, der auf Spencer zurückgeht. Der Abstand zwischen den beiden Formeln deutet auf die Differenz zwischen den beiden Situationen hin. Bevor er seine Theorie entwickelte, kannte Quincas Borba in der Tat die Höhen und Tiefen des Lebens: Er war vom reichen jungen Mann zum Bettler und dann abermals wohlhabend geworden. Doch diese Veränderungen seiner Position haben ihre Ursache wohl nicht in Kampf oder Verdienst; deren letzte verdankte sich vielmehr dem Tod eines Onkels aus Barbacena. Sein Schützling Brás Cubas, dessen Vermögen von seinem Urgroßvater angehäuft worden war, musste genauso wenig arbeiten. Da eine Gesellschaft, die sich auf die Sklaverei gründet, vergleichsweise statisch ist, entbehrt das Prinzip des universalen Wettstreits seiner dynamischen Bedeutung und drückt etwas weniger Unheilvolles aus, etwas wie wechselseitige Streitlust und Eifersucht. Dennoch haben die humanitistischen Ideen weiterhin eine Funktion: Sie bescheinigten die moderne – philosophische und wissenschaftliche – Färbung der beiden Protagonisten; sie rechtfertigten auf anschauliche Weise die Gleichgültigkeit der Reichen gegenüber dem Schicksal der von ihnen Abhängigen, eine Gleichgültigkeit, die im Licht traditioneller Wertigkeiten unschicklich erscheinen würde; und schließlich erklärten sie den notwendigen und legitimen Charakter der kolonialen Ausbeutung und ihre Konsequenzen in der Gegenwart.

> Aber ich will keinen anderen Beleg für die Erhabenheit meines Systems als dieses Huhn hier. Es nährte sich von Mais, der von einem Afrikaner gepflanzt worden war, der, nehmen wir an, aus Angola importiert wurde. Dieser Afrikaner wurde geboren, er wuchs auf, wurde verkauft; er kam in einem Schiff, das aus dem Holz gebaut wurde, das zehn oder zwölf Männer im Busch geschlagen hatten, getragen von Segeln, die acht oder zehn Männer gewebt hatten, ohne das Tauwerk und all die anderen Bestandteile des nautischen Gefährts mitzurechnen. So ist dieses Huhn, das ich gerade zum Mittagessen verspeist habe, das Ergebnis einer Vielzahl von Mühen und Kämpfen, deren einziger Zweck es war, meinen Appetit zu

einen Berg zu erklimmen und auf die andere Seite zu gelangen, wo es Kartoffeln in Hülle und Fülle gibt; teilten sich beide Stämme in Frieden die Kartoffeln von dem Feld, wären sie nicht ausreichend ernährt und würden den Hungertod sterben. In diesem Fall ist Frieden Zerstörung; Krieg ist Erhalt. Einer der Stämme löscht den anderen aus und erntet die Reste. Daher die Freude über den Sieg, die Hymnen, der Beifall, der öffentliche Lohn und alle anderen Wirkungen kriegerischer Handlungen. Wäre der Krieg nicht so, würde es derartige Demonstrationen nicht geben, aus dem realen Grund, dass der Mensch nur feiert und liebt, was ihm angenehm und vorteilhaft ist, und aus dem rationalen Grund, dass niemand eine Handlung heiligspricht, die ihn möglicherweise vernichtet. Dem Besiegten, Hass oder Mitleid; dem Sieger die Kartoffeln“. *Quincas Borba*, Kap. VI. *Obras completas*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, S. 741. (Anm. L. R. G.)

> stillen. Zwischen dem Tee und dem Kaffee demonstrierte mir Quincas Borba, dass sein System die Auslöschung von Schmerz bedeutete.[161]

Die Fortschrittlichkeit, die diese philosophisch-fiktionalen Übungen darstellten, war enorm. Sie brachte der brasilianischen Literatur, die im Kapitel beinahe armselig erscheint, den Konflikt der zeitgenössischen Ideen. Und, was noch besser ist, nicht in der unbedarften Form, wie sie von Anhängern oder Leugnern praktiziert wird: Diese klare synthetische Darlegung, auf satirische Weise der eigenen Inkonsistenz bewusst, setzte die Aneignung des eigentlichen wissenschaftlichen Geistes voraus – auf einem Niveau, das in Brasilien einen Kunstgriff darstellte –, und das, ohne dabei dessen konservatives und despotisches Potential und vor allem, ohne seine besondere Funktionsweise unter den Gegebenheiten des Landes aus den Augen zu verlieren. Man beachte zudem den kritischen Wert dieses letzten Aspekts, der dem universalistischen Bild widersprach, mit dem sich Wissenschaft und Fortschritt zu jener Zeit schmückten. Mit anderen Worten, die Darstellung der „theoretischen Tätigkeit" in den *Memoiren* bedeutete eine komplexe Haltung, die höchst anspruchsvoll war, mit den Innovationen der zentralen Länder vertraut und zugleich frei von subalterner Verblendung sein musste und zudem aufmerksam gegenüber dem Kontext des eigenen Landes und überzeugt von dessen Bedeutung. Dieses Gleichgewicht ist ein anderer Name für die wunderbare Integrität von Machados Literatur. Verändert man den Blickwinkel und tauscht man die nationale Perspektive gegen den Orbit der zeitgenössischen Geschichte, könnte man schließlich sagen, dass die literarischen Verbindungen von neueren theoretischen Strömungen und den typischen sozialen Beziehungen in Brasilien, die in all der ihr eigenen Komik erkundet wurden, einen Stoff mit transzendenten Implikationen abgaben, der einen großen Roman zu füttern vermag.

Es ist deutlich geworden, dass das systematische Primat der Kaprice die Konstruktionen der Vernunft in Abrede stellt. Des Kontexts der *Verantwortlichkeit* beraubt, der ihnen Anspruch auf Objektivität ermöglichte, erscheinen Philosophie und wissenschaftliche Theorien als äußeres Spektakel und hohle Version eines Prozesses, der sich andernorts auf ernsthafte Weise vollzieht. Die Affinitäten zwischen dieser Disqualifizierung des abstrakten Denkens und den Unzulänglichkeiten der brasilianischen Lage sind offenkundig. Und dennoch befand sich Machado im Hinblick auf die literarische Technik näher an der Kühnheit, mit der der moderne Roman auf die neuesten Entfaltungen der bürgerlichen Gesellschaft reagierte. Man denke nur an die despektierliche Art, mit der Stendhal den konservativen Diskurs auf einen vorhersehbaren Kniff reduzierte, der die Mühe einer vollständigen Darlegung nicht verdiente, daher die prächtigen „etc. etc.", mit denen er sie abzukürzen

161 *Postume Memoiren*, Kap. CXVII.

pflegte. Oder man denke an die systematische Banalisierung des Denkens bei Flaubert. In seinem Werk sind die Ideen ebenso dicht und so sichtbar wie die Dinge, von denen sie sich nicht unterscheiden und mit denen sie gleichberechtigt auf dem berühmten und unermüdlich „rollenden Trottoir" dahingleiten, das der Autor mithilfe des speziellen Einsatzes des erzählerischen Präteritums entwickelt.[162] Bei beiden Schriftstellern handelt es sich um die moderne Wahrnehmung der Ideologie, nach der die Erklärungen des Lebens zu dem funktionalen Mörtel sozialer Stabilität gehören: Das spontane Denken ist bloß in der Illusion frei und individuell, wodurch es degradiert und in literarische Materie mit kontraintuitiven Implikationen transformiert wird, die einen neuen Umgang und einen Vorstoß in Richtung des 20. Jahrhunderts erforderlich machen. Etwas Ähnliches geschieht in Machados Literatur, in der die Ideen ebenfalls von außen konzipiert werden, ohne Unschuld, als gesellschaftliche Tatsache, die mit naturwissenschaftlicher Distanziertheit zu beobachten ist. Es wurde auf die brasilianische Grundlage dieser Verdinglichung sowie auf die literarischen Mittel hingewiesen, mit denen sie nachgebildet wurde: Nichts könnte weiter von der Welt und vom Stil Flauberts entfernt sein. Dennoch erlaubt die technische Präzision, mit der die beiden ihre mentalen Mausefallen aufstellen, in der sich ihre Figuren befinden, eine Annäherung. Sei es, weil die wissenschaftliche Disziplin für beide einen unerlässlichen Bezugspunkt darstellt, was sie in dieser Hinsicht zu Zeitgenossen macht, sei es, weil die geistige Aushöhlung des Bürgertums bereits eine weltumspannende Dimension hatte, selbst wenn er an unterschiedlichen Orten unterschiedliche Gestalt annahm.

Zu Beginn dieses Abschnitts war der antioligarchische Geist betont worden, der mit dem Eintritt neuer Ideen in Brasilien einherging: Die Wissenschaft würde eine rationalere und zivilisiertere Art der Autorität begründen als die Vetternwirtschaft. In den *Memoiren* hingegen kann man dem Gegenteil beiwohnen, nämlich der methodischen Unterwerfung der unterschiedlichsten Formen modernen Denkens unter die Willkür des Erzählers und seiner Verbündeten. Machado hat, wie vor ihm Brasilien, eine so unzulässige wie ungewöhnliche Hierarchie errichtet, die der Roman dennoch mit herausragender Finesse erkundet und ihr in Fülle reale wie auch suggestive Facetten entnimmt. Das modernistische Prestige, das der wissenschaftlichen Haltung eigen ist und der traditionellen Mentalität offensiv widerspricht, passt wie angegossen auf die praktischen und expressiven Bedürfnisse des Verhaltens, dessen Charakterisierung hier Gegenstand ist. Es besteht kein Zweifel, dass Brás Cubas' Bündnis mit der Wissenschaft um den Preis einer gewissen Lächerlichkeit erfolgt, aber auch dies fügt sich passgenau in das

162 Proust, Marcel. „À propôs du ‚style' de Flaubert". *Contre Sainte-Beuve*. Paris, La Pléiade, 1971 [1954], S. 586–590. Siehe auch den Vergleich zwischen dem Stil Balzacs und Flauberts, S. 268–269.

Milieu ein und trägt dazu bei, das Bild einer charakteristischen und auf ihre Weise harmonischen Zivilisation abzurunden. Es versteht sich, dass die treibende Kraft für die Veruntreuung der modernen Ideen stets die abstrakte Kaprice ist, die auch dann noch metaphysisch ist, wenn sie von realistischen Details flankiert wird. Der ‚modifizierte' Einsatz dieser selben Ideen wiederum wird niemals eine bestimmte soziale Definition erhalten. Dennoch werden die Episoden in ihrer Gesamtheit immer einen historischen Prozess bzw. einen Klassenprozess konfigurieren: Es handelt sich um die oligarchische Aneignung des Fortschritts auf der Ebene der Ideen, unter Hervorhebung einiger ihrer Folgen.

9 Fragen der Form

Trotz ihrer analytischen und konstruktiven Genialität weist die Komposition der *Memoiren* Schwierigkeiten auf. Es gibt Passagen, die nicht funktionieren, obwohl sie geistreich sind (falls der Kritiker nicht irrt, was sich nie ausschließen lässt). Im Ganzen besehen steht die souveräne, versierte Boshaftigkeit des Erzählers im Missverhältnis zu der letztlich reduzierten Welt der Figuren, die den Anschein von Marionetten erwecken. Die Allgegenwärtigkeit der Kaprice und die universale Schlüsselrolle, die ihr auferlegt ist, bewirken eine gewisse Monotonie und verdecken das realistische Gerüst des Romans. Auch fügen sich die unterschiedlichen Dimensionen der Figuren nicht immer zusammen, wodurch ihre Konturen etwas unscharf werden etc.

Adornos treffender Bemerkung gemäß gilt, je höher das Niveau, desto weniger kontingent die künstlerischen Schwächen eines Werks. Anstatt die Grenzen eines Autors anzuzeigen, verweisen sie auf objektive Unmöglichkeiten, deren Grundlage eine gesellschaftliche ist. In den Augen des dialektischen Kritikers deutet der formale Bruch auf historische Sackgassen. Unbeschadet seines ästhetisch negativen Vorzeichens stellt er eine gewichtige kulturelle Tatsache dar, die wiederum der Interpretation bedarf.[163]

Am Beginn der vorliegenden Analyse stand eine plausible, aber nicht offensichtliche Beobachtung, die man als These dieser Arbeit bezeichnen könnte. In der Tat ist alles bislang Gesagte auf die Identifizierung der *Klassenphysiognomie* des Erzählers zurückzuführen. Von hier aus lässt sich der Stellenwert der Prosa, des Figurenensembles und der Komposition im Allgemeinen erahnen, die jenem *Typus* Vielseitigkeit und Tragweite verleihen. Dieser wiederum definiert sich selbst innerhalb eines Systems sozialer Beziehungen, das es zu beschreiben und zu erläutern gilt. In diesem lehrreichen Licht der Geschichtlichkeit werden die künstlerischen Werkzeuge, deren sich der Erzähler bedient, immer spezifischer, bis ihre unerwartete Rolle als Kampfmittel evident wird. Dies erzeugt einen Komplex aus historisch skandalösen Verbindungen, aus Indizien zusammengesetzt, die indes im Roman verstreut und im Hintergrund bleiben, ohne eine sichtbar strukturelle Funktion einzunehmen. Dennoch zeichnen sie durch ihre Zusammenstellung Wege vor, die die Einheit der *Memoiren* einer neuen Begrifflichkeit unterzieht. Es ließe sich hier, im Gegensatz zur offenkundigen Form, von einer latenten Form sprechen: Brás Cubas' Volubilität, die auf den ersten Blick ein rein

163 Adorno, Theodor W. „Ideen zur Musiksoziologie". *Klangfiguren. Gesammelte Schriften*, Bd. 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959, S. 9–23.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-010

literarisches Mittel darzustellen scheint, verändert ihre Gestalt, sobald man ihre Darbietungen aus der Nähe betrachtet.

Angesichts dessen, dass der Erzähler ein *Parteigänger* der Geschichte ist, sind auch seine formalen Vorgangsweisen ihrer Unparteilichkeit beraubt und stellen gewissermaßen praktisch eingesetzte Ad-hoc-Manöver dar, die im Hinblick auf ihre unmittelbaren Umstände zur inhaltlichen Glossierung nötigen. Diese Lesart widerspricht den Hinweisen von Brás Cubas, der seinen Stil – die moralischen und literarischen Verstöße sowie den philosophischen Höhenflüge – auf die Überlegenheit des Toten über die Lebenden zurückführt. Anstatt diese Erklärung zu befolgen, wurde sie hier als eine von vielen weiteren Provokationen aufgefasst, die die Machtposition der Figur in Erzähltechnik übersetzen.

Diese These widerspricht dem expliziten Text an einer Stelle, an der dieser nicht glaubwürdig ist, und ermöglicht im Gegenzug, die Kohäsion hinter dem Aspekt der Willkür zu erkennen. Sollte dies richtig sein, ist es dennoch nötig zu betonen, dass nirgendwo die Übereinstimmung zwischen narrativem Verhalten und gesellschaftlichem Rahmen postuliert wird. Diese Beziehung ist vielmehr eine virtuelle, die ausschließlich von der Wahrnehmung der Leserschaft abhängt, und auch von ihrer Bereitschaft, das eigene Urteil dem des Erzählers entgegenzustellen. Darüber hinaus wird deutlich werden, dass einige Charakteristika der Komposition diese Beziehung verwischen und ihre Präsenz verbergen, ohne dass dies ihrer Wirksamkeit Abbruch tun könnte. Diese Themen bilden das künstlerische Nervenzentrum der *Memoiren*.

Brás Cubas' Eingliederung in die Gesellschaft ist weniger auffällig als die Freiheiten, die er sich von erzählerischen Konventionen nimmt, von den Bedingungen der Wahrscheinlichkeit, den Regeln der Gleichberechtigung, der Unparteilichkeit der Theorie, der Irreversibilität der Zeit etc. Das in Ersterem implizierte Subjekt ist ein historisch spezifisches; während dasjenige in Folge – angesichts der als gemeinhin gültig erachteten Regeln, die verunglimpft werden – auch als ein allgemeines erscheint, etwa wie der Mensch in seinem gewissermaßen absoluten, nicht näher bestimmten Zustand. Es wurde zu zeigen versucht, dass die Pirouetten von Letzterem nur dann glänzen, besser gesagt, der geschmacklosen Metaphysik nur entgehen dank der fadenscheinigen bis bedauernswerten Figur, die sie abgeben, sobald jener andere Brás Cubas ins Licht rückt, der Klassenangehörige, dessen äußerst heimtückische Präsenz dennoch diskret ist. Man könnte sagen, dass es sich um eine trügerische Verteilung der Gewichtung handelt, die zum Irrtum einlädt. Es ist kein Zufall, dass kürzlich ein von einem renommierten Experten verfasstes Buch zu Machado de Assis und der Philosophie erschienen ist, in dessen zweiter Hälfte die meditativen Ausschweifungen der Autor-Figur zu einer Blütenlese ernsthafter Gedanken gehören, wo man doch diese Zitate nur um einen oder zwei Sätze erweitern müsste, um den Beweis für ihre berechnende, spöttische oder ver-

rückte Dimension anzutreten.[164] Ebenso wenig ist es Zufall, dass Machado de Assis aus den offiziellen Schulbüchern hervorsticht oder dass ihm Rui Barbosa in seiner Grabrede im Namen der Brasilianischen Akademie der Literatur bescheinigte, seine Prosa sei jener eines Frei Luís de Sousa ebenbürtig.[165]

So tritt ein Klassenverhalten, das mit den Konsequenzen der Kolonialisierung verbunden ist, jenseits seiner spezifischen und geläufigen Umstände auf, entfaltet sich auf der Bühne der allgemeinen Kultur der Zeit und wirkt insbesondere auf die literarische Konvention oder, im weiteren Sinne, auf die normativen Voraussetzungen der modernen Kultur ein, die von Natur aus international sind. In diesem ungewöhnlichen und abstrakten Milieu ist Brás Cubas' Seinsweise auf den ersten Blick schwieriger auszumachen, was die Kritik, ist die Fremdheit erstmal überwunden, nicht daran hindern darf, den gesellschaftlichen Charakter seiner Verstöße zu erkennen. Es handelt sich buchstäblich um die Universalisierung der Verhaltensschemata der herrschenden brasilianischen Klasse, also um die Konstruktion ihrer – verhängnisvollen – Auswirkungen auf den Verlauf der zeitgenössischen Zivilisation, jenseits ihres unmittelbaren empirischen Kontexts.

Wie man sieht, handelt es sich um eine Form von großer Tragweite, deren Gefahr darin liegt, ins Metaphysische abzugleiten. Warum wählte Machado eine schlüpfrige Komposition, in der die bösartige Hellsichtigkeit im Hinblick auf die historisch-soziale Materie mit unspezifischen und universalistischen Formulierungen verbunden ist, ohne Einklang mit dem behandelten Gegenstand? Statt über seine Motive zu spekulieren, sei festgehalten, dass die Diskrepanz zwischen den sozialen Verhältnissen des Landes und dem ideologischen Rahmen der bürgerlichen Welt, die gerade deswegen in rhetorische Schablonen verwandelt wurden, keine Erfindung des Schriftstellers darstellte: Es oblag dem kulturellen Leben, der Elite ihre Verbundenheit mit Europa und der Moderne zu bescheinigen, anstatt die Beziehung zu den anderen Klassen zu reflektieren; daher die Neigung der intellektuellen Anstrengung zum Klischee, mit seiner kognitiven Impotenz und geselligen Wirksamkeit. Es ist, als würde die Wirklichkeit die Literatur nicht dazu anregen, dieses hohl-hochtrabende Register[166] zu durchschauen, dem schwerlich zu entkommen ist, es sei denn unter der Opferung der ... historischen Besonderheit. Arglistig

164 Reale, Miguel. *A filosofia de Machado de Assis*. São Paulo: Pioneira, 1982.

165 Rui Barbosas Rede wurde am 29. September 1908 an Machado de Assis' in der *Academia Brasileira de Letras* aufgebahrtem Sarg gehalten. Siehe Barbosa, Rui. „Machado de Assis". *Novos discursos e conferências*. São Paulo: Livraria Acadêmica, 1933, S. 254.

166 Vgl. hierzu Machado de Assis' Erzählung „Teoria do Medalhão" [„Lob des Durchschnittsmenschen". *Machado de Assis: Meistererzählungen*. Übers. Curt Meyer-Clason. Hamburg: Wegner, 1964. (Anm. L. R. G.)].

und intelligent, ließ Machado es nicht an Gemeinplätzen fehlen, die er stets an kompromittierender Stelle anbrachte.

In Machados frühen Romanen gibt es eine Reihe an achtbaren jungen Männern, die einem Handbuch für gute Manieren entsprungen scheinen. Um die thematischen Kehrtwenden des Autors zu würdigen, sei festgehalten, dass mit Brás Cubas genau dieser soziale Typus wiederaufgenommen wird, diesmal allerdings aus einer gnadenlosen Perspektive. Diese drängt sich auf, wenn man die Figur mittels der Gesamtheit ihrer Beziehungen zu begreifen sucht, eine Lesart, die der Roman indes nicht unterstützt. Es ist bereits deutlich geworden, dass die Passagen, in denen das System sozialer Interessen analysiert wird, unbeschadet dessen, dass sie an sich sehr kraftvoll sind, nicht miteinander zusammenhängen, was ihre Schärfe vermindert. Und wem käme es schon in den Sinn, die schmetterlingshafte Erzählweise als unerbittlich getakteten Vorgang zu begreifen, als rigiden Ausdruck eines Systems von Ungerechtigkeiten? Der bequeme Genuss der *Memoiren* haftet an der eleganten Diskontinuität, an den vornehmen Formulierungen, an der gelassenen Disparität der geistreichen Momente, ohne die aufschlussreichste aller Fragen zu stellen – die nach der Konsistenz. In dieser Tonart dient Brás Cubas tatsächlich, auch wenn er nicht gerade ein Kompendium an Tugenden darstellt, jenen Lesern und Leserinnen als Modell, die danach dürsten, sich mit dem exklusiven Leben der feinen Leute zu identifizieren. Komplementär dazu sind die Passagen des Abwägens und des Schlussfolgerns, die ein Gegengewicht abgeben sollen und im letzten Teil des Romans dichter werden, obgleich sie von Beginn an hier und da auftauchen, beherrscht von einem egalitären Hohngelächter über alles und von allen angesichts des Todes. So lässt sich eine der konformistischen Virtualitäten des Romans als Liebe zum Privileg zusammenfassen, wenn es sich um die Lebenden handelt; und als metaphysische Melancholie, wenn es um das Unausweichliche geht. Die Poesie dieser Kontiguität, ein stets wiederkehrendes Muster, ist, wie leicht zu erkennen ist, billige Ideologie – sobald man eine Einheit auszumachen versucht oder sich dem Prestige der formalen Inkonsequenz widersetzt.

In diesem Sinn lässt sich auch feststellen, dass Brás Cubas’ Volubilität für ihre technischen Lösungen Anleihen aus dem *Tristram Shandy* (1759) nimmt, einem der Höhepunkte des *Sentimentalismus* des 18. Jahrhunderts. Und dennoch, sie bedient sich ihrer im Jahr 1880, also nach Romantik, Realismus und Naturalismus, wenn sie nicht mehr dieselbe Bedeutung haben können. Trotz der alten Fasson läuft das arbiträre Verfügen über die Wirklichkeit und die Regeln ihrer Darstellung auf die damals in Europa gängige antinaturalistische Reaktion hinaus. Und in der Tat enthält die Verherrlichung der Kaprice in den *Memoiren* etwas von dem frechen Elitismus, der unverschämten Unverantwortlichkeit, dem Kult um

Dilettantismus und das eigene Selbst in antisozialem Geist, die Teil des aufkommenden Ästhetizismus waren.[167]

Dabei ist das Gegengift zu berücksichtigen, das sich in der Komposition befindet: die universalistische Psychologie mit ihrer vom klassischen französischen Rationalismus durchtränkten Diktion, die natürlich der gesellschaftlichen Eitelkeit dient; da sie jedoch von einem Wesen ist, das keine Ausnahmen zulässt, schließt ihr Pessimismus auch den Erzähler mit ein, der durch sie hervorzustechen suchte. Analog dazu kultiviert Brás Cubas in Übereinstimmung mit dem Ästhetizismus sein eigenes Verlangen, gibt dem Moment der Innerlichkeit Vorrang vor objektiven Erwägungen, ergötzt sich an den wonnevollen Augenblicken, in denen die Seele ihrer eigenen Fremdheit gewahr wird etc. Die realistische Dimension ist jedoch zu präsent, als dass diese Eigenschaften europäischer Ausprägung vorherrschen könnten. Weit davon entfernt, eine seltene Seele zu sein, die im Gegensatz zur Mittelmäßigkeit des Umfelds steht, ist Brás Cubas die Vulgarität in Person, und seine zahlreichen psychischen Mäander dienen vor allem dazu, seine Anmaßungen als absurd erscheinen zu lassen. Man kann also sagen, dass die *Memoiren* einen gewissen ästhetisierenden Ausschnitt des Realen – ungewöhnlich und kühn in seiner Abweichung vom bürgerlichen Utilitarismus – mit einer analytischen Psychologie, die dem Privileg gegenüber undurchdringlich ist, und einem Rahmen realistischer Fiktion verknüpfen, in der der soziale Konflikt die Gesamtheit der subjektiven Bestrebungen neu definiert und auf ihren Platz verweist. Mit einem prächtigen Ergebnis: Wie bei Nietzsche wird hier das geheime Fundament der Werte erkannt und erkundet, einschließlich der Wahrheit, die nichts wäre ohne den Willen und die gesellschaftliche Macht, sie durchzusetzen. Eine radikal kritische Position, noch dazu frei von dem elitären Dünkel, der ebendiese Beiträge des Ästhetizismus und der Philosophie des Willens bis heute fragwürdig erscheinen lässt.

Wie sind die Worte eines böswilligen Erzählers zu interpretieren, dessen Volubilität von den Annehmlichkeiten und Unannehmlichkeiten seiner Klassenzugehörigkeit beherrscht wird? Sie jenseits dieser praktischen Ausrichtung zu betrachten, jenseits einer argwöhnischen Lesart, die ihr im Prinzip entspricht, kann sie nur tri-

---

167 „Es ist leichter, den Sinn des Wortes *Dilettantismus* zu verstehen, als eine genaue Begriffsklärung davon zu geben. Es ist weniger ein System als eine sehr scharfsinnige und gleichzeitig angenehme Veranlagung des Geistes, die wechselnd unser Wohlgefallen an den verschiedenen Äußerungen des Lebens weckt und uns veranlaßt, uns all diesen Äußerungen vorübergehend anzupassen, ohne uns einer einzigen völlig hinzugeben. [...] Der Dilettantismus wird alsdann zu einer sinnreichen Wissenschaft der intellektuellen und sentimentalen Metamorphose. Einige hervorragende Männer bieten dafür vortreffliche Beispiele; aber gerade die Geschmeidigkeit, die sie bezeugten, hat ihrem Ruhme den Stempel von etwas Undefinierbarem und Trübem aufgedrückt.“ Bourget, Paul. „Ernest Renan“. *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*. Übers. A. Köhler. Minden in Westfalen: Bruns, 1903 [1883], S. 51–52.

vialisieren. Im Geiste der marxistischen Tradition lässt sich festhalten, dass das Thema der narrativen Aufrichtigkeit ab dem Jahr 1848 seine Qualität verändert und seine heutige Gestalt annimmt, als eine Flut an Volksrevolutionen das europäische Bürgertum anzuerkennen zwingt, wie partikulär seine Interessen sind.[168] In dieser Hinsicht würde Frankreich paradigmatisch sein. Die Pariser Juni-Insurrektion, das „kolossalste[n] Ereignis in der Geschichte der europäischen Bürgerkriege",[169] sollte die Koordinaten der Zukunft festschreiben: „die erste große Schlacht [wurde] geliefert […] zwischen den beiden Klassen, welche die moderne Gesellschaft spalten".[170] Hinzu kommt, dass „die Nation der Besitzer", kaum ist der Aufstand niedergeschlagen, ein Massaker an der „Nation der Arbeiter"[171] anordnet, das mit einer Grausamkeit begangen wird, die es „noch nie [gegeben hatte] in einer zivilisierten Stadt."[172] Die rohe Gewalt der Klassenunterdrückung enthüllte die irreale Seite der Phrase von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, auf die sich die neue Ordnung doch stützte. Der *Sündenfall* war vollzogen, die „Erbsünde, die 1848 geschehen, aber von jeher begangen ist – eine(r) apriorische(n) Folge der bürgerlichen *Praxis* […]."[173] Gemäß dem berühmten Ausspruch haben sich die Leuchtkugeln der romantisch-liberalen Rhetorik, die Arbeiter und Besitzende zu einen suchte, in die Brandraketen Cavaignacs verwandelt.[174] Nur wenig später wird derselbe Marx sagen, dass die Bourgeoisie zu Recht erkannt hatte, dass ihre intellektuellen und moralischen Mittel, die sie im Namen des Menschen, das heißt, gegen den Feudalismus geschmiedet hatte, sich nunmehr gegen sie selbst richteten und dem neuen Feind dienten, „dass

168 Zu den klassischen Perspektiven von Georg Lukács, Walter Benjamin und Jean-Paul Sartre siehe die folgenden beiden lehrreichen Bücher, denen die vorliegende Darstellung viel verdankt: Oehler, Dolf. *Pariser Bilder I (1830–1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, sowie *Ein Höllensturz der Alten Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

169 Karl Marx. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 8, Berlin: Dietz, 2008 [1960], S. 121.

170 Karl Marx. „Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850". *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 7, Berlin: Dietz, 1990 [1960], S. 31.

171 Karl Marx. „Die Junirevolution" [1948]. *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 5, Berlin: Dietz, 2009 [1959], S. 133.

172 Engels, Friedrich. „Der 24. Juni" [1848]. *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 5, Berlin: Dietz, 2009 [1959], S. 125.

173 „un péché originel apparu en 1848, mais commis de tout temps – conséquence a priori de la praxis bourgeoise". Sartre, Jean-Paul. *L'idiot de la famille*, Bd. 3. Paris: Gallimard, 1972, S. 401. Hier zitiert nach Oehler, Dolf. *Ein Höllensturz der Alten Welt*, S. 206.

174 „Lamartines Leuchtkugeln haben sich verwandelt in die Brandraketen Cavaignacs." Marx, Karl. „Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850". *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 7, Berlin: Dietz, 1990 [1960], S. 31.

alle Götter, die sie geschaffen, von ihr abgefallen waren."[175] Vom Standpunkt des Volksbewusstseins sowie des Selbstbewusstseins der Triumphierenden aus hat die Erfahrung der Juni-Massaker den Wert einer historischen Offenbarung. Sie zeigen die Gegner und auch diesen selbst, wie sie am Band von Unterdrückung und Ausbeutung hängen, was eine ressentimentbeladene Vertrautheit voll mentaler Vorbehalte erzeugt, die stets gewaltbereit und jeder Legitimität gegenüber fremd ist. Die bürgerliche Normalität und mit ihr die gesamte zeitgenössische Sprache gerieten in einen Belagerungszustand: Sie waren durchdrungen von feindlichen Bedeutungen, die dem sozialen Antagonismus entsprangen, auf der einen Seite die offiziellen, auf der anderen Seite die besiegten und halb verborgenen. Es handelt sich um eine stechende Diskrepanz, in der sich die jüngsten historischen Erfahrungen und der Hass, der dem Klassenkrieg eigen ist, wie ein objektiver Sarkasmus widerspiegelten. Die radikale Zweideutigkeit, wie sie Flaubert und Baudelaire praktizierten, und die ihren Umgang mit den bürgerlichen Angelegenheiten so verletzend macht, besteht geradewegs in einer Art der Formulierung, die auch eine andere, die verdrängte Lesart zulässt, die dem historischen Schock literarischen Ausdruck verleiht. Dolf Oehler hält im Hinblick auf beide fest, es sei „keinesfalls zufällig, daß die bedeutendsten Schriftsteller des Zweiten Kaiserreiches zugleich diejenigen sind, die über die Tragweite der Juniereignisse am tiefsten nachgedacht, ja die den Juni in die Textur ihres Schreibens selbst aufgenommen haben."[176]

Die Krise der gängigen Bedeutungen trug durch ein verständliches Paradoxon zur einzigartigen Objektivität der modernen Form bei. Um dem Primat der gesellschaftlichen Zwietracht zu begegnen – ein neuer epistemologischer Horizont, der die Rolle des Erzählers erschwerte und die Dreistigkeit, mit der er seine Meinung kundtat, problematisierte –, suchten die konsequentesten Romanciers nach technischen Lösungen, denen man keine Parteilichkeit unterstellen konnte. Dazu gehören das methodische Bemühen um Unpersönlichkeit (Flaubert), der Versuch, der Literatur einen wissenschaftlichen Standard zu verleihen (Zola), das Erkennen der Problematik, die mit einem bestimmten Standpunkt einhergeht (Henry James), der demonstrative Einsatz der ersten Person Singular – der Ausdruck von Spontaneität schlechthin – im Geiste der Selbstentblößung, als handle es sich um die dritte Person (Dostojewski, *Aufzeichnungen aus dem Untergrund*, 1864).[177] Der gemeinsame Nenner liegt im Primat

175 Marx, Karl. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, S. 153.

176 Oehler, Dolf. *Ein Höllensturz der Alten Welt*, S. 17–18.

177 Man beachte die Instrumentalisierung der ersten Person für einen historisch-soziologischen Zweck in der folgenden Erklärung, die den *Aufzeichnungen* vorangestellt ist: „Der Autor dieser Aufzeichnungen und die ‚Aufzeichnungen' selbst sind, selbstredend, erfunden. Nichtsdestoweniger ist es durchaus möglich, ja unerlässlich, dass Personen wie der Verfasser von Aufzeichnungen dieser Art in unserer Gesellschaft leben, berücksichtigt man jene Umstände, unter denen

des Verfahrens gegenüber den Meinungen, die entweder verbannt, wissenschaftlich untermauert, in eine Rotationsregel eingefügt oder auf Distanz gehalten werden. Die Objektivität des technischen Dispositivs erlaubt es dem Künstler, über seinen eigenen Schatten zu springen, da der neue Status der Meinungen, die des Autors eingeschlossen, keine unmittelbare Zustimmung erlaubt. Autorität und relative Bedeutung ergeben sich aus der Vermittlung der literarischen Methode, vor allem durch die Effekte ihrer Verschiebung, die als Instanzen und Allegorien des Vorrangs der sozialen Formation vor den subjektiven Intentionen fungieren.

Für die hier vorliegende Argumentation ist Flauberts Erzählweise entscheidend. Die Disziplin seines Schreibens, die mit demselben Absolutheitsanspruch die Beobachtung der Wirklichkeit, die genaue Ausdrucksweise sowie die sinnliche und suggestive Virtualität der Sprache kultivierte, bildeten ein gewissermaßen einwandfreies Beweismittel.[178] Doch dieses so besondere Werk, solide und ohne Kerben, resultiert aus der simultanen Einverleibung einander widersprechender sozialer Perspektiven und nicht, wie es den Anschein haben mag, aus ihrer Beseitigung. Es ist bekannt, dass sich der Flaubert'sche Gleichmut von wissenschaftlicher Unparteilichkeit nährt, aber auch vom Hass auf die Bourgeoisie, und in gleichem Ausmaß von der Verachtung der Ohnmacht dieses Hasses. Kurz gesagt, in Bezug auf den Klassenaspekt dieses Amalgams lässt sich die stillschweigende

unsere Gesellschaft als solche überhaupt entstanden ist. Ich wollte dem Publikum, deutlicher als es für gewöhnlich geschieht, einen Typus aus jüngst vergangener Zeit vor Augen führen. Er ist ein Vertreter jener Generation, deren Leben dem Ende entgegengeht. Im Abschnitt, der mit ‚Untergrund' überschrieben ist, stellt diese Person sich selbst vor, ihre Sicht der Dinge, und versucht gleichsam die Gründe zu erhellen, die eine Erscheinung wie sie in einer Welt wie der unseren ermöglicht haben, ja unerlässlich machen mussten. Im zweiten Abschnitt folgen die tatsächlichen ‚Aufzeichnungen' dieser Person über einige Begebenheiten ihres Lebens". Dostojewski, Fjodor. *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* [1864]. Übers. Ursula Keller. München: Manesse, 2021.

178 Das Befremden, das *Madame Bovary* (1856) bzw. die neue Technik auslösten, lässt sich anhand des kritischen Kommentars von Edmond Duranty nachvollziehen, ironischerweise ein Vorkämpfer des Realismus: „Es soll mehrere Jahre gedauert haben, den [Roman] zu verfassen. In der Tat werden darin die Details eines nach dem anderen ebenwertig gezählt [...] In diesem Roman gibt es keine Emotion, kein Gefühl, kein Leben, sondern die große Kraft eines Arithmetikers, der alles, was es an Gesten, Schritten oder Reliefformen in bestimmten Personen, Ereignissen bzw. Ländern geben kann, geschätzt und versammelt hat. Dieses Buch ist eine literarische Anwendung der Wahrscheinlichkeitsrechnung [...] Der Stil hat ein ungleiches Gepräge, wie bei jedem Menschen, der künstlerisch schreibt, ohne zu fühlen, mal Pastiche, mal Lyrik, nichts Persönliches. Ich wiederhole: stets materielle Beschreibung, nie Eindruck. Es erscheint mir müßig, auf den eigentlichen Gesichtspunkt des Werkes einzugehen, dem die vorgenannten Mängel jedes Interesse nehmen. Bevor dieser Roman erschien, hielt man ihn für besser. Zu viel Studium ersetzt nicht die Spontaneität, die aus dem Gefühl kommt". In: *Réalisme*, 15. März 1857, S. 79, Übers. L. R. G.

Anwesenheit des ‚vierten Standes' ausmachen: Zur Geringschätzung des utilitaristischen Kalküls, das im romantischen Aristokratismus Tradition hat, kam das – durch ihr Substrat moderne – Grauen vor einer gewissen Bestialität der Besitzenden, einer Grausamkeit, deren Bedeutung in der Niederschlagung des Volkes 1848 zutage getreten war (was nicht hindert, dass sie bereits davor die konnotative Aureole der Sprache durchtränkte).

In jedem Fall findet sich *unter den Voraussetzungen des neuen literarischen Dispositivs das Scheitern von Ideen oder Intentionen, soweit sie abstrakt betrachtet werden*. Flaubert hatte eine minutiöse Kunst der Handlung entfaltet, deren Spezialität in der Enthüllung der ideologischen Lüge liegt. Gedanken und Gefühle werden mit jedem Schritt und auf fulminante Weise durch die Position näher bestimmt, die sie innerhalb des Plots einnehmen, und sie existieren allein durch diese Spezifizierung. Der Anlass, die Umgebung und die Art und Weise, mit einer nie dagewesenen Gewissenhaftigkeit betrachtet, wurden entscheidend und gingen in das Ganze ein, das *objektiv* dechiffriert werden muss, das heißt, in Diskontinuität mit den expliziten Absichten, aus denen es besteht.[179] Die neue Ebene der Konfrontation zwischen den Klassen bringt neue Arten literarischer Formen hervor, in denen nichts, außer durch einen Anachronismus oder einen künstlerischen ‚Fehler', der Neudefinition durch den immanenten Zusammenhang entgeht, stets in der Tonlage der systematisierten Ambiguität und enigmatischen Figuration der Zeitgeschichte. Die äußerliche Konformität mit Gattungstraditionen, ideologischen Positionen und selbst dem gemeinen Menschenverstand garantiert jedenfalls nichts mehr. Die verbürgende Macht geht vom Autor oder den Ideen auf die innere Konsistenz über, deren möglichst vollständige Verdichtung, verwandelt in einen ästhetischen Gegenstand, einen Roman hervorbringt, der mit der Sorgfalt der Poesie verfasst ist.

Die Wirkung entfaltet ihre höchste Kraft, wenn Anekdoten und Dinge auf ‚realistische' Weise behandelt werden, also in der kontingenten Sphäre individueller Wahrnehmung, frei von literarischen, vor allem romantischen Konventionen, diszipliniert durch den aufgeklärten Skeptizismus und das Modell wissenschaftlicher Beobachtung. Die Erschütterung, die der innere Dynamismus des Werks selbst der nüchternsten Realität der empirischen Wahrnehmung zufügt, macht die Poesie und die Lektion dieses Arrangements aus. Die Form, verstanden in diesem Sinn, vermittelt die Erfahrung der zeitgenössischen Welt und übernimmt die Rolle der Wirklichkeit, deren moderner Prozess sich im Übrigen, um auf Marx zurückzukommen, auch ohne Kenntnis und hinter dem Rücken ihrer Subjekte verwirklicht. Die

---

179 Für eine genaue Analyse dieser Kompositionsweisen siehe Oehlers Kapitel über Flaubert, in: *Ein Höllensturz der Alten Welt.*

vollständige Integrität der Komposition, die den Anteil des Zufalls im Stoff des Alltäglichen nicht opfert, wird zum Pfand ästhetischer Treffsicherheit und zum privilegierten Gegenstand der kritischen Reflexion. Flauberts berühmtes Bestreben, „ein Buch über nichts [wobei ‚nichts' die Trivialität der kleinbürgerlichen Existenz ist], das an nichts Äußerem hängt, das sich durch die innere Kraft seines Stils von selbst hält"[180] zu schreiben, eröffnet diesen Rahmen, zu dem auch, wenngleich auf anderem Wege, eine Neubewertung des brasilianischen Alltagslebens in Machados Prosa gehört.

Um diese Parallele weiterzuführen, so unangemessen sie auch erscheinen mag, denke man an ein paar Beobachtungen Flauberts.

> Die ganze Zeit haben mich die Reflexionen der Autorin [gemeint ist Harriet Beecher Stowe, Verfasserin von *Uncle Tom's Cabin* [*Onkel Toms Hütte*] (1852) geärgert. Hat man es nötig, Reflexionen über die Sklaven anzustellen? Zeigt sie, das ist alles. [...] Schau Dir an, ob man in *The Merchant of Venice* [*Der Kaufmann von Venedig*] (1600) Reden gegen den Wucher schwingt. Doch da hat die dramatische Form Gutes, sie annulliert den Autor. – Balzac ist diesem Fehler nicht entkommen, er ist Legitimist, Katholik, Aristokrat. – Der Autor muß in seinem Werk wie Gott im Universum sein, überall präsent und nirgends sichtbar.[181]

Im Prinzip widersteht der Form der *Memoiren* nichts stärker als diese Ächtung der Einmischung des Autors. Der Ratschlag ist verbunden mit der Forderung nach künstlerischer Objektivität, und vielleicht mit dem Ziel, der Menschheit zu dienen, ohne sich mit jemandem zu verbünden, am wenigsten mit dem Leser – eine Ironie, die seither einen entscheidenden Teil der modernen Kunst belebt hat. Doch zurück zu Brás Cubas' Eingriffen, deren wiederkehrender Charakter deutlich geworden ist; sie sind so unabwendbar wie der Lauf der Sterne, der seelische Zwang oder das Klasseninteresse. Weit davon entfernt, die Irrelevanz der Meinung des Schriftstellers einzuführen, die Flauberts Ideal der Prosa bekämpft, verdinglichen Machados Kapricen bewusst die narrative Freiheit und ordnen sie einem System von Einengungen unter, das die erzählte Welt herabsetzt, in die sich jene Pseudofreiheit einfügt, als wäre sie ihr charakteristischster Ausdruck. Analog dazu zielen die Spiele mit dem Leser darauf ab, die Hypothese einer aufgeklärten Verständigung mit dem Publikum nicht aufzubauen, sondern sie zu zerstören – eine Verständigung, die in Baudelaire'scher Manier durch eine Art aggressiv entwürdigter Komplizenschaft ersetzt wurde, deren konditionierendes Substrat im schmerzhaften Bewusstsein des sozialen Unrechts im Land liegt.

---

180 Flaubert, Gustave. Brief an Louise Colet, 16. Januar 1852. *Die Briefe an Louise Colet*. Übers. Cornelia Hasting. Zürich, Haffmans, 1995, S. 357.

181 Flaubert, Gustave. *Die Briefe an Louise Colet*, S. 558.

Wider Erwarten ist es also den steten Brüchen innerhalb des Romans vorbehalten, die Beziehungen herzustellen, mittels deren sich das realistische Schicksal der Figuren sowie die Immanenz des fiktionalen Universums vervollständigen und schließen. Nachdem man sich vor Augen gehalten hat, dass die narrativen Techniken von 1750 hier im ästhetischen Geist von 1880 zum Einsatz kommen, kann man sagen, dass dieser, ohne seinen Drang zur Auflösung zu verlieren, der Charakterisierung eines spezifischen sozialen Typus dient, der zu einem historisch organischen Figurenensemble gehört, in Übereinstimmung mit dem literarischen Projekt des Realismus der vorangegangenen europäischen Generation. Die Appelle an den Leser wiederum entsprechen – angesichts ihres provokativen Tons – nur einem weiteren Ausschluss und stellen ihn auf unbarmherzige Weise vor das Beziehungsgefüge des Romans, wodurch ein Gefühl hervorgerufen wird, das vergleichbar ist mit ... dem Objektivismus eines Flaubert. Die Systematisierung der moralischen Sackgasse der brasilianischen Elite, die zu einer Art strukturalen Illegalität verurteilt ist, erlaubte Machado die nicht-ästhetizistische Übernahme des aufkommenden Ästhetizismus, der seinen neuen Angriff auf die bürgerlichen Garantien erprobte und stilisierte, derselbe Angriff, dem auf einer anderen Ebene der Imperialismus einen spektakulären Ausdruck zu verleihen begann.[182]

Die Aufzählung dieser Paradoxien und historischen Vergleiche veranschaulicht, wie komplex die literarische Arbeit ist, die den *Memoiren* zugrunde liegt. Machado de Assis hat die nicht-bürgerliche Dimension der bürgerlichen Existenz in Brasilien auf detaillierte und raffinierte Weise dargestellt und sie in der verallgemeinernden Form der Transgression auf den Bereich der künstlerischen Konvention ausgedehnt. Dieser Schritt wurde natürlich erleichtert durch die antiliberalen

182 In Bezug auf die musikalische Physiognomie von Richard Strauss bemerkt Adorno „seinen intuitionistischen, der Pedanterie des Systems eingeschliffener musikalischer Logik abholden élan vital, gepaart mit einer gewissen Brutalität, einem Bodensatz des Ordinären, ähnlich der expansionistischen Gesinnung des deutschen industriellen Großbürgertums. Freiheit von Enge und Muff verbindet sich mit imperialistischer Rücksichtslosigkeit." Adorno, Theodor W. „Ideen zur Musiksoziologie". *Klangfiguren. Gesammelte Schriften*, Bd. 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959, S. 25. „Zu den beunruhigendsten und bislang noch nicht genügend geklärten Seiten des Ästhetizismus gehört seine Nähe zur Gewaltsamkeit. Das dem Ästhetizismus zugrunde liegende Prinzip der beliebigen Transposition der Wirklichkeit, die Fähigkeit, mit Hilfe von Analogiesetzungen alles in alles zu verwandeln, ist weniger harmlos, als es den Anschein hat: denn es enthält stets ein Moment der Vergewaltigung von Wirklichkeit. Die Krise des bürgerlichen Individuums am Ende des 19. Jahrhunderts scheint Verhaltensstrukturen hervorzutreiben, die, ohne unmittelbar ökonomisch bedingt zu sein, dennoch in frappierender Analogie zum Imperialismus stehen." Bürger, Peter. „Naturalismus – Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität". Hg. Christa Bürger und anderen. *Naturalismus/Ästhetizismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 45–46.

Entwicklungen, die in Europa in offene Illegalität abdrifteten und die es ermöglichten, ‚fortschrittliche' Ideen und Formen aus ihnen zu entlehnen. Sklaverei und Klientelismus werden folglich nicht nur unter dem offenkundigen Aspekt festgeschrieben, nämlich dem ihrer Rückständigkeit, sondern auch unter dem verstörenden und substanzielleren Aspekt ihrer Affinität mit den neuen Strömungen. Diese ‚Moderne', die der Klasse als Alibi dienen konnte, nährt in Machados Universum jedoch keine Illusionen: Sie verschlimmert nur das Elend, denn – ohne den Rückschritt zu rühmen – disqualifiziert sie den Fortschritt, von dem diese Teil ist. Eine kritische Haltung, deren Größe nur schwer zu erreichen ist.[183]

Die Vermittlung durch die Kaprice sorgt dafür, dass nichts in den *Memoiren* so ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Diese allgemeine Verschiebung, ein Ausdruck der Divergenz zwischen der Form und den gewöhnlichen Bedeutungen, verortet den Roman im Terrain der Moderne. Stets ist die Hauptinformation in der Abweichung bzw. im Widerstreit beherbergt, die das literarische Verfahren seinem Stoff auferlegt. Machado war es darum zu tun, bewusst Bedeutungen zu setzen, und zwar auf Kosten des Gesagten: Das Gesagte lässt der Komposition den Vortritt und wird auf einer Ebene geringerer Komplexität situiert, wodurch das Gesagte in Abrede gestellt und stillschweigend, eher in einem negativen denn expliziten Sinn, eingefügt wird. Dieser dramaturgische bzw. situationsbedingte Begriff von Sprache, mit dem entsprechenden scharfsichtigen und böswilligen Leser, stellt eine Konstruktionsregel dar, die vollkommen *künstlerisch* ist, wenn man mit diesem Adjektiv die Vorherrschaft der formalen Mittel begreift. Der Gegenbeweis ihrer Gültigkeit findet sich in dem halben Dutzend von Passagen, in denen der Autor das Prinzip der Disqualifizierung durch die Form vergisst und seine Autorität als gebildeter und scharfsinniger Schriftsteller direkt zu demonstrieren sucht. Der Qualitätsverlust erfolgt unmittelbar, und für einen Augenblick hat man es tatsächlich – es sei denn, man hätte versteckte Spitzen übersehen – mit den Sentenzen zu tun, die

183 Machados Sinn für Extravaganz erlaubte es, wenngleich er an den englischen Humor des 18. und den Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts geknüpft war, die wahrlich unglaublichen Eigenheiten der brasilianischen Gesellschaft einzufangen, die auf die koloniale Vergangenheit zurückzuführen und vielleicht in der Lage sind, das nachfolgende Jahrhundert zu verblüffen. Diese Hypothese, etwas rätselhaft formuliert, stammt von Araripe Júnior. „Nun denn, es war genau diese Neigung [Machados] für die dunkle Seiten des Menschen, die ich für die Entdeckung, oder vielmehr die Übertreibung einiger neuer Aspekte benötigte, die, wie ich annehme, völlig verborgen in Brasilien existieren./ Ja. Ich glaube fest daran, dass die Entwicklung von quasi vier Jahrhunderten so außergewöhnliche Dinge keimen ließ, dass keine Vorstellungskraft in der Lage ist, sie zu ermessen oder zu berechnen./ Und doch existieren all diese Dinge, sie spielen sich jeden Tag vor unsren Augen ab, stoßen sich an; [...]./ Allein der Gedanke das 20. Jahrhundert lässt mich erschaudern./ Was wird aus Brasilien; was ist aus diesem riesigen, unbewussten Spross hervorgegangen?" *Obra crítica*, Bd. 1. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958, S. 350–351.

einen Teil von Machados Bewunderern in Verzückung geraten lassen. Man denke etwa an den Abschnitt, in dem der Memoirenschreiber den Status seines Buchs beschreibt, und zwar als „ein hochgradig philosophisches Werk von unbeständiger Philosophie, einmal streng, sogleich wieder spielerisch, etwas, das weder errichtet noch zerstört, weder entflammt noch vereist, und es ist doch mehr als ein Zeitvertreib und weniger als eine Predigt."[184] Oder man denke an den zerknirschten Ton in den Zeilen über die anfängliche häusliche Atmosphäre, wo der liederliche Onkel „meine Adoleszenz ebenso wenig respektierte wie die Soutane seines Bruders",[185] oder wo die Gebete, die ihn die Mutter lehrte, des Geistes beraubt waren, der sie beseelen sollte, und nichts als eine „leere Formel"[186] waren. Frei von Ironie, unterbrechen diese Ausdrücke den Lauf der Volubilität und erwecken den Anschein, dass die Jugend rein sei, wäre da nicht der Onkel, oder dass Gebete nicht umsonst seien, wenn sie aufrichtig sind. Es handelt sich um Ausnahmen von der Kompositionsregel, um künstlerische Ausrutscher, vernünftige Überbleibsel, denen die erzählerische Bewegung ihre Komplexität nicht aufzudrücken vermag. Das größte ästhetische Paradox findet sich in der Abfolge jener Kapitel, die sich der schlechten Erziehung des Protagonisten widmen, und die bereits kommentiert wurden: Zwar sind sie bemerkenswert als Beobachtung und soziale Kritik, doch hinterlassen sie zugleich den Eindruck, zu stark zu vereinfachen, da sie für jene bürgerliche Norm selbst bürgen, die durch die Bewegung der Kaprice in Frage gestellt wird.[187]

Die künstlerische Lösung, die in den *Memoiren* erarbeitet wurde, markiert das Ende eines Zyklus in der brasilianischen Literatur. Die Figur des unglaubwürdigen und wenig achtbaren Erzählers passte nicht zu der konstruktiven Rolle, die die vom Wunsch nach dem Aufbau einer Nation durchdrungenen Literaten von Arkadismus und Romantik mehr als ein Jahrhundert lang sowohl der Literatur als auch sich selbst zugeschrieben hatten.[188] Dieser Bruch blieb nicht unbemerkt. José Veríssimo hält fest: „Niemals zeichnete er [Machado de Assis] einen seiner Romane mit dem gewöhnlichen ‚Brasilianischer Roman'".[189] Seiner Bewunderung zum Trotz hätte Veríssimo hie und da lieber einen natürlicheren Machado, einen, der populär oder patriotisch ist und weniger kritisch. Ohne einen Irrtum ausschließen zu kön-

184 *Postume Memoiren*, Kap. IV.
185 *Postume Memoiren*, Kap. XI.
186 *Postume Memoiren*, Kap. XI.
187 *Postume Memoiren*, Kap. X und XI.
188 Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira* [1959], insbesondere „Uma literatura empenhada" (Bd. 1, Einführung, Abschnitt 2) sowie „O nacionalismo literário" (Bd. 2, Kap. I, Abschnitt 1). São Paulo: Todavia, 2023.
189 José Veríssimo, „Alguns livros de 1895 a 1898". *Estudos de literatura brasileira*, Reihe 1. Belo Horizonte, Itatiaia, 1976, S. 159.

nen, war dabei – abgesehen von Vorwürfen wegen geringer „Sympathie“, Mangel an „höheren Gefühlen“ und „Überschwang [...], wie er den Brasilianern eigen ist“[190] – die traurige Wirkung im Spiel, die die Norm der modernen Literatur auf die illustren Männer haben würde, die begierig waren, einen exemplarischen Beitrag zur Formation der nationalen Identität zu leisten. Zumindest ein Teil der Abneigung, die Machados Literatur bei Sílvio Romero hervorrief, hat hier ihren Ursprung, in ihrer Unvereinbarkeit mit der „gesunden Brasilianität“ und dem „Begeisterungssturm für eine bessere Zukunft“ – Begrifflichkeiten, die von einer fortschrittlichen Absicht zeugen, doch in ihrer trügerischen Dimension – nämlich jener der Apologie einer Klasse – denen, die sich ihrer bedienten, natürlich entgehen musste. „Ein nationaler Schriftsteller hat zum jetzigen Zeitpunkt die hoheitsvolle Pflicht, unserem Volk die ganze Wahrheit zu sagen“,[191] schrieb Sílvio Romero, im Widerstreit zur individualistischen Radikalisierung, wie sie der neuen Literatur eigen ist, die sich genau in die entgegengesetzte Richtung aufmachte, im Übrigen mit Wahrheiten von zumindest dem gleichen Gewicht: „Nichts kann einen Menschen so zugrunderichten wie der Zwang, ein Land zu vertreten“.[192] Somit war es aus dem Blickwinkel der naturalistischen Kritiker mit ihrem vulgären Materialismus und tiefgreifendem Nationalismus unvermeidlich, dass Machado de Assis als blass erscheinen würde, als einer, dem es an Großzügigkeit und Tapferkeit und sogar an sinnlichem Appetit (!) ermangelte.[193] Da sich Machado nicht in das Schema patriotischer Mannhaftigkeit eingliedern ließ, blieb die Kühnheit seiner Verfahren unsichtbar, und es ist eine Tatsache, dass sich der Ruf des Schriftstellers zunächst auf konventionelle Verdienste gründete, die eines kultivierten und feinen Mannes, Verfassers korrekter Prosa etc.,[194] die mit der Vorstellung einer national verwertbaren Exzellenz vereinbar waren.

190 José Veríssimo. „Alguns livros de 1895 a 1898“. *Estudos de literatura brasileira*, Reihe 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976, S. 157; in der 6. Reihe siehe S. 103, 105 sowie 119.

191 Romero, Sílvio. *História da literatura brasileira*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Garnier, 1902, S. 99.

192 Vaché, Jacques. Brief an André Breton, 29. April 1917. *Kriegsbriefe*. Übers. Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt. Hamburg: Nautilus, 1979, S. 32.

193 Mit charakteristischer Unzufriedenheit beklagt Araripe Júnior an Machados Heldinnen den Mangel am unerlässlichen *odor di femmina*, ein natürlicher Mangel angesichts dessen, dass der Schriftsteller ein „Asket der Bücher [sei], der sich in sein Schreibzimmer zurückzieht“. *Obra crítica*, Bd. 2, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1960, S. 294. In Bezug auf die von dem Modernisten Emiliano Di Cavalcanti gemalten Prostituierten, weist Gilda de Mello e Souza auf ein weiteres Moment desselben Musters von Machtfülle hin, in dem patriarchale Brutalität, naturalistische Thematik sowie Nationalgefühl zusammenwirken, was als Alibi und Glorifizierung der Übrigen dient. Siehe Mello e Souza, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, S. 274.

194 Candido, Antonio. „An Outline of Machado de Assis“ [1968]. *Antonio Candido: On Literature and Society*. Übers. und Hg. Howard S. Becker. Princeton: Princeton University Press, 1995, S. 107.

Indem Machado den sozialen Typus eines Brás Cubas – das eigentliche Ziel der Satire – als erzählerisches Subjekts einsetzte, schlug er einen perversen und abwegigen Kurs ein. Getarnt durch die erste Person Singular, die niemand zum eigenen Schaden und mit ehrenrühriger Absicht verwenden würde, schuf die boshafte Nachahmung der Verhaltensweise der Elite ein höchst mystifizierendes Bild: Es obliegt der Leserschaft, zu entdecken, dass hier kein Beispiel von Selbsterkenntnis und ausgesuchter Offenheit vorliegt, sondern eine vernichtende Anklage. Nach der Reaktion der Kritik zu urteilen, hat sich der Fokus auf die Hinterlist fast vollständig durchgesetzt, was eine soziale Lesart nicht entkräftet, auch wenn sie zur Reflexion über die Wirksamkeit einer solch täuschenden Form anregt. Wie Stendhal, der wusste, dass sein Werk seiner Zeit um fünfzig Jahre voraus war, schrieb auch Machado für ein noch nicht existentes Publikum. Bereits die Entscheidung für Pseudo-Memoiren ist ein heimtückischer Schachzug, denn obgleich der biografische Rahmen die Schwere der *Anschuldigungen* mildert und sie in der Kontingenz einer individuellen Entwicklung verwässert, täuscht sie auch den Status des *Geständnisses* vor, dem sich nichts entgegnen lässt. Es ist, als böte eine große, von der Volubilität getriebene, nationale Persönlichkeit die Laster seiner eigenen Klasse zur öffentlichen Visitation dar. Im Übrigen begründet die sarkastische Inkarnation im Ego dieser illustren Figur aufgrund ihrer Nähe zur Niedertracht eine komplizierte und boshafte Gleichheit, eine Art innere Bereitschaft, den Gegner, Objekt der Zurückweisung, mit Wissen um Ursache und erwartungsgemäßen Mitteln zu konfrontieren. Andererseits, was sind das für Referenzen, die eine Distanz in die Identifikation einführen und damit den narrativen Strom so zu regulieren erlauben, dass er zur Selbst – und Fremdanklage wird, und dabei trotzdem den Anschein von Spontaneität und Zufälligkeit wahren? Als illustre Persönlichkeit verkleidet, die sich jedoch der Perspektive der Abhängigen wie auch der europäischen bürgerlichen Norm radikal bewusst ist, widmete sich Machado der Beobachtung und Erfindung von charakteristischen und im Lichte dieser Gesichtspunkte beklagenswerten Darstellungsweisen. Die Ergebnisse sind wahrliche Meisterleistungen in der Kunst des Klassenverrats. Man denke bei all den Unterschieden an Walter Benjamins Formulierung, derzufolge Baudelaire „ein Geheimagent – ein Agent der geheimen Unzufriedenheit seiner Klasse mit ihrer eigenen Herrschaft“[195] sei. Um ein vorangegangenes Argument wieder aufzugreifen, lässt sich festhalten, dass sich die *Memoiren* aufgrund ihrer formalen Beschaffenheit nicht in den historischen Pakt von Nationalismus, Aufklärung und Elite einfügten, sondern vielmehr dessen ideologische Dimension und klassistische Funktionsweise herausstellten (wenn auch ohne sie zu benennen, das heißt, ohne zu ihrer Erkenntnis zu verpflichten).

195 Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*, zitiert nach Dolf Oehler, *Pariser Bilder I*, S. 15.

Im Hinblick auf die Bescheidenheit, die den brasilianischen Roman bis dahin gekennzeichnet hatte, zeugen die schiere Anzahl und Gewandtheit der gelehrten Verweise in den *Memoiren*, und insbesondere in den Eröffnungskapiteln, von einem triumphalen Auftritt. Man hat es hier mit einem Schriftsteller zu tun, der um ein Vielfaches besser ausgerüstet war als seine Zeitgenossen und Vorgänger, und dem es daran gelegen war, gerade dies deutlich zu machen. Eine vergleichbare Distanz wiederholt sich innerhalb des Romans selbst, indem der aktualisierte und universale Raum, in dem sich der Erzähler entfaltet und artikuliert, vom beschränkten Raum der Anekdoten mit ihrem lokalen Anstrich getrennt wird. Man kann festhalten, dass das ästhetische Ungleichgewicht eine existierende historische Spannung auf die Ebene der Form brachte. – Vom Gesichtspunkt der Komposition aus besehen, und auf den ersten Blick, zieht diese Disharmonie eine gewisse Aushöhlung der beiden Pole nach sich. Da sie im Umkreis der Fabel wenig Halt findet, bekommt die reflektierende Tätigkeit etwas Beliebiges und ermächtigt den Leser, zu fragen, wie Brás Cubas selbst es ausdrückt, „ob das vorangegangene Kapitel [zur bösartigen Pseudophilosophie] nur eine Geschmacklosigkeit ist oder ob es ihm doch zur Schwindelei gereicht.“[196] Die Handlungsepisoden hingegen, die auf ironische und willkürliche Weise zum Zwecke ‚höherer‘ Erforschungen aufgebaut und damit vom praktischen Kontext losgelöst werden, sind ihrer immanenten Bedeutsamkeit beraubt. Ihre Relevanz wird zum – *erzwungenen* – Produkt der spekulativen Gefälligkeiten des Erzählers. Die Schmälerung der Figuren, die trotz der erlesenen Motivation wie Puppen erscheinen, ist an diese rein illustrative Funktion gebunden, an die unendliche Distanz, die sie von der brodelnden Aktualität dessen trennt, der am Wort ist. Gegen Ende des vorliegenden Kapitels wird eine inhaltliche Interpretation dieser Diskrepanzen versucht werden; bis dahin sei noch einmal auf ihr außerliterarisches Fundament verwiesen. Das Überleben des kolonialen Musters inmitten moderner Bedingungen erklärt die lokale Welt als abgeschnitten, als der zeitgenössischen Zivilisation und ihren Kategorien gegenüber fremd, und zugleich erklärt es den Appetit, den diese auslösen sowie den Anstrich des Unglaubens, der mit ihnen einhergeht. In diesem Sinn reproduzierte die strukturelle Dissonanz der *Memorien* objektive Widersprüche.

Auf derselben Ebene lässt sich das Problem erkennen, zu dem Brás Cubas’ Volubilität eine Art Lösung darbot: Was bedeutet – in anspruchsvollen Begriffen, ohne Sympathien für die Enge ihrer Existenzweise – die brasilianische Erfahrung? Das intensive Hin und Her des Erzählers zwischen den lokalen Gegebenheiten und den prestigereichen Perspektiven des Westens fertigte die Intimität zwischen Rio de Janeiro und der Welt zu literarischen Zwecken, eine Intimität,

196 *Postume Memoiren*, Kap. XXXII.

die sich in der Praxis zwar durchsetzte, doch kaum in das von den charakteristischen Segregationslinien des Landes beherrschte Bewusstsein drang. Dona Plácida und die Voltaire'sche Kritik an der Göttlichen Vorsehung; Virgília und die List der Reproduktion der Arten nach Darwin; ein Hähnchenflügel als letztgültiger Zweck und Schlüssel zur Erklärung des Kolonialisationsprozesses: Aufgrund des Flügels wurde der Afrikaner gejagt, der den Mais pflanzte, der das Huhn ernährte, an dessen Knochen Quincas Borba philosophisch nagt. Es ging darum, das alltägliche Leben in Rio de Janeiro zu entprovinzialisieren und es mit der universalen Kultur in all ihrer Fülle zu verbinden, wenngleich auf eine etwas unerwartete Weise.

Es ist keine Frage, dass es sich bei den *Memoiren* um den ersten brasilianischen Roman handelt, der die Begrenztheit der Provinz hinter sich lässt. Nicht dass der hyperkultivierte Erzähler in den lokalen Anekdoten einen Nerv von Aktualität identifiziert hätte, der ihnen Relevanz verliehe. Im Gegenteil, die literarische Kraft seiner ausgeklügelten und gut formulierten Erklärungen steckt in der Unangemessenheit. Der Reihe nach wurde erst die dissonante Konstruktion des Romans beobachtet, um in Folge als Reproduktion einer Sackgasse des realen Landes erkannt zu werden. Die Dissonanz selbst entspringt einem Versuch künstlerischer Überwindung: Brás Cubas' Volubilität vollzieht innerhalb eines persönlichen Rahmens die Universalisierung von Zusammenhängen, die in der Praxis durch Sklaverei und Mandonismus[197] verhindert werden; die Vielzahl an gelehrten Referenzen dient als Ersatz für das Prekäre der tatsächlichen Beziehungen, was durch die geringe Dichte an Handlung und Anekdoten zum Ausdruck kommt, daher die Unverhältnismäßigkeit. Aus diesem Blickwinkel kann festgehalten werden, dass die Form der *Memorien* a) eine historische Schwierigkeit überträgt, b) einen Ausweg aus ihr sucht, und c) ein Opfer auf der Ebene der Komposition enthüllt, das seinerseits charakteristisch und bedeutsam ist. Mit anderen Worten, es handelt sich um eine Form, die ihren Begriffen und ihrer inneren Logik gemäß rigoros, treffend und lehrreich ist. Der Umfang und das Ausmaß von Brás Cubas' Wissen, die noch viel mehr aufseiten von Machado voraussetzen, zeugen von den wahrlich großen kulturellen Möglichkeiten der brasilianischen Elite des 19. Jahrhunderts – die man heute nicht zu berücksichtigen gewohnt ist. Die Schrecklichkeiten der sozialen Struktur verunmöglichten die starke Präsenz des intellektuellen europäischen Lebens nicht,

197 Unter Mandonismus ist innerhalb der brasilianischen Gesellschaftsordnung die Veranlagung zu verstehen, uneingeschränkt und willkürlich über das Leben jener zu bestimmen, die einem zu ihrem eigenen Vorteil unterstellt sind. In der kolonialen und imperialen Geschichte Brasiliens verweist der Begriff in der Regel auf den Großgrundbesitzer, der abseits der Zentren politischer Macht die mittellose Bevölkerung kontrolliert, die unweigerlich unterjocht und befehligt wird, getarnt als Gefälligkeit. (Anm. L. R. G.)

auch wenn sie deren Verwertung verlagerten. Die Entprovinzialisierung Brasiliens mittels der Volubilität bzw. der willkürlichen mentalen Assoziationen eines gebildeten Brasilianers, der alles in allem sieht, Aristoteles hier, den Heiligen Augustinus und Gregorovius dort, ist Machados Karikatur jener Situation, oder auch das Festschreiben eines ihrer clownesken Aspekte, der bis heute anhält. Punkt um Punkt wird die Ungefügigkeit dieses Prozesses durch ihren Nutzen für die stillschweigenden und schnöden Interessen des Erzählers gefügig gemacht. Die Entprovinzialisierung, wie sie in den *Memoiren* erreicht wird, verläuft also nicht auf geradem Weg über die Akkumulation intellektueller Mittel, die in großem Stil durch die Prosa des Toten, der zum Autor geworden ist, gestaltet wurde, und von dem sich ohne Furcht sagen lässt, dass er sich in kultureller Hinsicht mit den besten Vorbildern messen kann. Mit bemerkenswerter Kühnheit (und Distanzierung angesichts seiner umfangreichen Lektüren) wird das gesamte Repertoire der Aufklärung einer negativen Bewegung unterworfen und als Ideologie behandelt. Der realistische literarische Effekt und der historische *Insight* stecken nicht in der Richtigkeit oder Ausgedehntheit von Brás Cubas' Reflexionen, sondern in ihrer Wirkkraft als Vermeidung und in ihrer Bedeutung *auf einer anderen Ebene*, die es der Leserschaft zu identifizieren und zu konstruieren obliegt.

In Brás Cubas bündeln sich der aufgeklärte Gentleman, der Erfinder und Scharlatan, der Adept eines Verrückten, der abstruse Abgeordnete. Cotrim beherbergt in sich einen anerkannten Geschäftsmann und einen Schmuggler von Afrikanern, der diese mit der Peitsche schlägt. In analoger Weise lässt sich, verborgen hinter den literarisch-philosophischen Pirouetten des illustren Erzählers, die spezifische Physiognomie von einem Erzeugnis der Sklaverei erkennen. Der Beinahe-Minister Lobo Neves ist ein politisches Genie, hat jedoch seinen Sitz im Parlament seinem Schwiegervater zu verdanken und lehnt den Vorsitz in einer Provinz ab, weil die Ernennung hierfür an einem 13. erfolgte. Und Virgília selbst, so elegant und findig im Ehebruch, liebt nur außerhalb der Ehe, weil es „der Wille des Himmels“[198] ist, und wenn ein Gewitter aufzieht, rezitiert sie den gesamten Katechismus. Der Leserschaft wird nicht verborgen bleiben, dass der gemeinsame Nenner dieses Ensembles im Kontrast liegt zwischen der öffentlichen Fassade mit ihrem Anstrich von Hauptstadt und Modernität und den Zügen, in denen sich die Kolonie ausmachen oder zumindest erahnen lässt. Die Diskrepanzen werden mit außergewöhnlicher Boshaftigkeit und Brillanz durch die Figur des Cotrim erforscht, was eine Seite großer Literatur beschert. Auch die oligarchische Physiognomie des Erzählers wird mit bemerkenswerter Genauigkeit und Bissigkeit gezeichnet, wobei auch nicht zu übersehen ist, wie sehr sie unerkannt bleibt, was kein Scheitern dar-

198 *Postume Memoiren*, Kap. LVII.

stellt, obgleich der Strich hier ins Zwiespältige abgleitet. In der Figur der Virgília ist die Entwicklungslinie eine andere, auch wenn derselbe Kontrast stark präsent ist. Man kann also sagen, dass Machado seine Charaktere systematisch mit Elementen aus beiden Sphären versah – mit unterschiedlichem Ergebnis, denn der Kontrast kann sich ebenso in einer Bewegung auflösen, die er erkundet, wie er Elemente nebeneinanderstellen kann, die sich nicht integrieren lassen, was eine gewisse Unschärfe erzeugt, eine Leere in der Vielfalt der Beobachtungen und der endgültigen Gestaltung des Typus.

So stehen die beiden Brasilien Seite an Seite im Inneren der Figuren, heterogen in ihrer Konstruktion. Diese bilden eine einigermaßen normale Galerie, solange der Blickwinkel ein alltäglicher ist; handelt es sich um den europäisierenden, werden sie in einem verallgemeinerten Übermaß erscheinen, und schon findet man sich in Gesellschaft eines Haufens von Exzentrikern, Banditen, Abergläubigen etc. wieder. Die schwindelerregende Instabilität des Urteils wiederholt auf ihre Weise den Zustand des Landes, dessen Normalität aus Sicht der hegemonialen Ideen jener Zeit eine Anomalie war. Das Groteske dieser Unsicherheiten, potenzialisiert durch den Nachhall in der Eigenliebe der Figuren, stellt eine von Machados Spezialitäten dar. Ohne sich auf Sozialgeschichte und Beschreibung der Institutionen zu stützen, fast ausschließlich innerhalb der Sphäre des Individuums behandelt, und vor allem ohne sich auf nennenswerte Weise durch die Handlung zu entfalten, zeigt sich die Unstimmigkeit unter dem Gesichtspunkt der Moral. Sammelt man jedoch das Erbe der Kolonie in den einzelnen Figuren und fügt das Ganze zusammen, ergibt sich die Materie der pittoresken Romantik von offensichtlich kollektiver Dimension. Darin finden sich die Bestrafungen der Versklavten, die traditionelle Religiosität, die Verwandtschaftsbeziehungen, der Mandonismus etc. Mitunter dringen diese Elemente, für sich genommen und an den zivilisatorischen Anspruch eines Protagonisten gebunden, in das innerste Bewusstsein, sie werden zum *Problem*, anders gesagt, zum Gegenteil des simplen *Lokalkolorits*. Hierin besteht der Vorsprung: Machado ging über das Pittoreske seiner Vorgänger mittels der *Verinnerlichung* hinaus, ohne ihr Vermächtnis zu verwerfen; vielleicht könnte man sagen, dass er es sublimiert hat *oder dass er sich auf das Pittoreske der Gewissensfragen spezialisierte*. Die von der romantischen und patriotischen Poetisierung des Lokalen geprägte Kritik hob angesichts von deren Fehlen in Machados Literatur die Präferenz des Autors für das Universale hervor. Es genügt jedoch, an das innere Gefälle der Typen zu denken, aus denen sich die *Memoiren* zusammensetzen, um hierin eine andere Art der Erforschung von Eigentümlichkeiten und historischer Notwendigkeit auszumachen – und die jeglichem übertriebenen Nationalgefühl entgegengestellt ist. Anders als die Romantiker, denen das Pittoreske als szenografisches Erfordernis galt, dem die Dramaturgie im eigentlichen Sinn entging, siedelte Machado es im Innersten seiner wichtigsten Figuren an: Was könnte schließlich pittoresker sein als Cotrim,

Dona Plácida, Virgília, Quincas Borba und Brás Cubas selbst? Und anders als die Naturalisten, die das Lokalkolorit in den niederen Klassen oder in weit abgelegenen Regionen suchen würden, lokalisierte Machado es in der herausgeputzten Elite seines Landes.

An einem bestimmten Punkt, im Kapitel, in dem Brás Cubas „das Prinzip von Helvétius" richtigstellt, bemerkt er einen Widerspruch in seinen Interessen als Galan: Die *Sicherheit* ließ ihn den Ehebruch mit Virgília geheim halten, während der *Dünkel*, begierig nach dem Neid der anderen, ihn nach außen dringen lassen wollte. Das erste Anliegen „war reflexiv, es setzte einen Syllogismus voraus; das zweite war spontan, instinktiv, es kam aus den Eingeweiden des Subjekts; [...] die Wirkung von Ersterem lag in der Ferne, die des Zweiteren war greifbar."[199] Ein paar Seiten später, nunmehr im Hinblick auf die Wohltätigkeit und die Dünkel, die auch diese bereithielt, ist Brás Cubas der Meinung, dass „jegliche fremde Belohnung wenig gilt neben der subjektiven und unmittelbaren Belohnung."[200] Anders gesagt, das sogenannte wohlverstandene Interesse, das der Wirklichkeit Rechnung trägt, steht in einem unvorteilhaften Kontrast zur raschen Erfüllung der imaginären Befriedigung, die zwar lächerlich ist, aber dennoch fortbesteht. Die Leser und Leserinnen werden in dieser „subjektiven und unmittelbaren Belohnung" die geistige Haltung erkannt haben, die die Volubilität steuert und die Welt der *Memoiren* beherrscht, eine Welt, die somit an eine spöttische Rückbesinnung auf das Zeitalter der Aufklärung gebunden ist.

Als Motiv der Motive bzw. als Motiv, das allen anderen zugrunde liegt, kristallisiert sich der Drang nach „gleich welcher Vormachtstellung" sogleich als abstrakter Begriff heraus, der in den Taten von Erzähler und Figuren allegorisiert wird. Die erste Interpretation, die sich anbietet, ist einem prämodernen Horizont zugehörig: Es gibt kein menschliches Geschöpf ohne ein Gran Wahnsinn. Dafür spricht die archaische Prägung der erzählenden Prosa, geladen mit Tropen, personifizierten Abstraktionen, apologetischen Anekdoten, eigentlich allegorischen Konstruktionen etc. In einer gegenteiligen Tonart kann die Vorherrschaft der Kaprice jedoch als differenzielle Charakterisierung einer nicht-bürgerlichen Gesellschaft in Zeiten der bürgerlichen Hegemonie gelesen werden. In dieser Bedeutung verliert die Volubilität ihren metaphysischen Status und bezieht ihren Wert aus dem Komplex an geschichtlichen Beziehungen, dem sie Ausdruck verleiht. Analog dazu wird der Apparat der verschnörkelten Sprache, der angesichts der Erfordernisse von Entkonventionalisierung und Historizität hinfällig ist, auf ironische Weise und innerhalb der schärfsten Kriterien des Realismus wiederverwendet, die im Prinzip sein Gegenteil darstellen.

199 *Postume Memoiren*, Kap. CXXXIII.
200 *Postume Memoiren*, Kap. CLVII.

Der Abstand, der ihn von der nüchternen und objektiven Prosa trennt, spielt auf die reale Position der brasilianischen Gesellschaft an, auf deren Verhältnis zu ihren Vorbildern, die angeblich im Einklang mit der Vernunft stehen. Eine Beinahe-Regel von Obliquität liegt in der Luft: Das altmodische literarische Gewand dient der historisch spezifischen Nachahmung, während die auffallend aktuelle Terminologie und Diskurse obsolete Verhaltensweisen auf komische Weise untermauern.

Der sprunghafte Erzähler ist literarische Technik, Zeugnis menschlicher Nichtigkeit, Zeichen historischer Besonderheit sowie Nachbildung der Bewegung des Bewusstseins, dessen Anwandlungen die Welt ausmachen – eine weite Welt, aber stets eine *innerliche*. In diesem Raum, aufgewühlt durch die lebhaften Rhythmen des Selbstgefühls, erfahren die Paraphernalien der klassischen Rhetorik eine überraschende Wandlung. Die abgenützteste und öffentlichste Sprache fungiert als oftmals direkte und unkonventionelle Nachahmung des seelischen Prozesses und des sozialen Lebens, das in seiner Tiefe wohnt. Obgleich sie dem Geist der modernen Prosa zuwiderläuft, eignet sich die Effekthaftigkeit der traditionellen Beredtheit bestens für die Inszenierung der Volubilität, denn auch diese sieht und spricht unverschämt in eigener Sache. Forensische Schläue, abrupte Einsprüche, bedrückende Vergleiche, klassische Referenzen etc. passen dem Ausdruck des inneren Hungers nach Anerkennung und Größe wie angegossen, und ihr Kontrast zur ‚externen' Mittelmäßigkeit ist ein Effekt des Realismus. Es ist dies der Nährboden für die zwanzig Jahre später erfolgende Beschreibung von Traum und Tagtraum durch Sigmund Freud – die gemäß seiner berühmten Formulierung stets ‚Wunscherfüllungen' sind, in Gegenwart eines Zensors, auf Kosten der Wirklichkeit und vermittels der imaginären Verwendung von deren Elementen.[201] Auf Ebene der narrativen Abfolge lässt sich auch hier eine analoge Affinität ausmachen. Selbst in dem Maße, in dem sie den realistischen Zusammenhang kappen, lassen die Unterbrechungen, chiffrierten Einschübe, Ersetzungen, Assoziationen, Deformationen, Verdichtungen und Verstärkungen die Ordnung des psychischen Apparats erkennen, die nicht weniger artikuliert ist als die andere, ganz im Sinne dessen, worauf Freud mit seiner Ausarbeitung des Traums hingewiesen hatte. Die menschliche Unbeständigkeit trägt also, wenngleich sie unveränderlich ist, philosophisch-wissenschaftliche Züge, die streng der Mode entsprachen; und die Landschaft der Allegorie – bevölkert von Toten und Abstraktionen wie Zeit, Natur und Unendlichkeit – ruft danach, als innerer Raum betrachtet zu werden.

201 Man beachte hierzu den großen Stellenwert, den Freud der *Selbsterhöhung* bei der imaginären Suche nach der Vorherrschaft zuschreibt. „Der Dichter und das Phantasieren". *Studienausgabe*, Bd. 10. Frankfurt am Main: Fischer, 1982, S. 173–174.

Es gibt weitere Beispiele dieses figurativen und maliziös *realistischen* Gebrauchs der metaphysischen Welt. Die Unbekümmertheit, mit der der Erzähler so unterschiedliche Perspektiven aus dem Diesseits wie Jenseits des Grabes miteinander vergleicht und vertauscht, verweist auf die Äquivalenz von allen und allem angesichts des Todes (der „Todeskrampf" – oder der allegorische Krampf –, an dem das Werk laut Brás Cubas krankt). Auf der anderen Seite wird die anarchische Vielfalt der Motive sogleich auf ein einziges reduziert: den Egoismus. Diese Reduktion des Vielfältigen auf das Elementare durch den analytischen Einfallsreichtum trägt die stilistische Handschrift des Rationalismus des 17. Jahrhunderts und hat etwas von *positivem* Wissen. Sein Referent ist die natürliche Natur des Menschen, wenn man so sagen kann, und nicht der Zustand des Sünders im irdischen Jammertal. Auch die Universalisierung der Rivalität zwischen den Individuen, eingebettet in das literarische Verfahren, gehört dem ursprünglichen Horizont der bürgerlichen Ordnung an; und die allgemeine Äquivalenz selbst, achtet man auf die eigennützige Note, mischt die vom *Tod* betriebene Nivellierung mit der vom *Markt* suggerierten Egalisierung, die alle zu Konkurrenten macht. Schließlich unterstreicht der extravagante Zug der unterschiedlichen Theorien jenen Anteil der Fantasie, der jedem explikativen Höhenflug innewohnt, und der dennoch eine psychologische Vorreiterrolle anstrebt, wie sie dem rigorosen und philo-wissenschaftlichen Schema der imaginären Kompensation eigen ist, und der auch den Zweck einer Karikatur nicht einbüßt, der an die zu kritisierenden Eigenheiten des brasilianischen geistigen Lebens gebunden ist. Diese Vielfalt an Lesarten, gestützt von der narrativen Technik und durch die Tiefenstruktur des Romans in Abrede gestellt, bildet – wie noch zu zeigen sein wird – ein Konzert diskrepanter Stimmen von bemerkenswerter Dichte und Bedeutsamkeit.

Zu den spektakulären Merkmalen der *Memoiren* gehört der ‚temperamentale' Umgang mit Raum und Zeit. Der so *absolute* Gehalt der Volubilität ist, wie es nicht anderes sein könnte, auf eine relative Position zurückzuführen, das heißt, auf die Missachtung der realistischen Konvention, die als Norm vorausgesetzt bleibt, auch wenn sie herabgemindert wird. In der Tat, auf den ersten Blick stellen der tote Erzähler und die ‚willkürliche' Manipulation der Chronologie eine Beleidigung für die Wirklichkeitstreue und den allgemeinen Menschenverstand dar, wie auch für deren Korrelat, den mimetischen Status der Literatur. Auf den zweiten Blick wird der Fokus in entgegengesetzter Richtung auf die Kühnheit und Tiefe von Machados Mimesis fallen, die neue historisch-soziale Gegenstände zu fassen sucht, effektive Organisationen, wobei die Beleidigung der Wirklichkeitstreue real dazugehört. Von diesem Blickwinkel kehre man zur chamäleonhaften Beweglichkeit des Erzählers zurück, mit ihren atomisierenden Folgen: Die Unterbrechung des Selbst, der anderen, der Handlungen oder der Prosa bilden winzige, vollständige und psychologisch verständliche Anti-Einheiten, die nicht über sich selbst hinausweisen – höchstens in Richtung der Metaphysik, da die Inkonse-

quenz als *Imago Mundi* funktioniert. Der jeweilige Endpunkt der Bewegungen wird wahllos gesetzt, was dem fiktionalen Stoff bewusst schadet, jedoch der psychischen Ökonomie der imaginären Kompensation entspricht, also dem steten Drang nach gleich welcher Überlegenheit auf Kosten von jemandem oder etwas. Zugleich abstrus wie einfach zu verstehen, vollzieht sich diese schneidende Gangart durch den systematischen Rückgriff auf die geistreiche Einmischung, die als Interpunktion dient, während sie gleichzeitig jegliche Art von komplexem Ganzen aus der Szene zu verbannen scheint, das mit Umfang, Widerspruch, objektiver Entfaltung, Integration von Vielfalt, längeren Zeiträumen etc. ausgestattet ist. Daher der komische Effekt, der auch ein *mimetischer* ist, da eine Gesellschaft erfasst wird, die zugleich auf Eigennutz bedacht und einfach gestrickt ist – das Rezept schlechthin für Trivialität –, in der die bürgerlichen Tugenden auf lange Sicht nichts als leere Floskeln sind.

Auch im Hinblick auf die Entdifferenzierung, die sich aus dem formalen Prinzip der *Memoiren* abzuleiten scheint, lassen sich im Gegenteil einige höchst differenzierte und bahnbrechende Ergebnisse feststellen, die an den *vielzähligen* Charakter des Verfahren gebunden sind. Im Ganzen betrachtet, verteilen sich die Unmittelbarkeiten des sprunghaften Verhaltens auf ähnliche Gruppen, innerhalb deren sie sich wieder individualisieren und damit eine offene Vorstellung von Präsenz erzeugen, von der die abwesenden Varianten Teil sind. Die Gesamtheit der Gruppen wiederum verdeutlicht die menschliche Unfähigkeit zu Beständigkeit ebenso, wie sie durch den Kontrast zwischen den verschiedenen Typen der Volubilität ein Muster der historischen Gegenwart sui generis bildet, die weniger faktual und lokal ist, als man sie für gewöhnlich vorstellt, eine Gegenwart, an deren Kern zu jedem Zeitpunkt das prestigeträchtige Anderswo und die Unzufriedenheit (oder spöttische Zufriedenheit) mit dem Hier und Jetzt partizipieren. Viele weitere Bestrebungen nach Vorherrschaft, die Freizügigkeit mit erzählerischen Konventionen, das Unrecht im Umgang mit den Abhängigen und Versklavten, die Mitwisserschaft, was die Niedertracht der Reichen betrifft, die Veruntreuung der Prosa und der geistigen Ressourcen der Aufklärung, die einstudierte Niedertracht in der Aggression gegen die guten Gefühle des Lesers etc. ergeben eine große Zahl an Beispielen, die sich wie verstreute Instanzen eines laufenden Prozesses aufhäufen und sich zudem wechselseitig reflektieren und kontaminieren, vom Unbedeutendsten bis zum Schwerwiegendsten und umgekehrt. Ein additives Prinzip, mit geringem Gehalt an expliziter Artikulation, das trotz oder gerade wegen der Verwirrung seiner kleinsten Einheiten eine materialistische und moderne Erfahrung konfiguriert – die Wirklichkeit als regulierter Fluss von Wiederholungen.

Indem Brás Cubas seine Referenzen von allen Ecken und Enden des Planeten und der Geschichte einsammelt, reißt er sie unweigerlich aus ihrem Kontext, so wie er sich selbst dekontextualisiert, wenn er aus ihnen seinen Kontext macht. Die

vorliegende Analyse hat versucht, die historische und klassenbezogene Atmosphäre dieser Dekontextualisierung zu konstruieren, ein Gesichtspunkt, auf den noch zurückzukommen sein wird. Bislang sei vermerkt, dass die Kaprice aufhören würde, sie selbst zu sein, wenn sie die Szenen unter dem Aspekt betrachtete, der sich dem Realisten zeigt. Die Extravaganz verlangt, sie dem Boden der Geschichte zu entreißen, wodurch der Kreis geschlossen und sie für die Serie freier, subjektiver, aber auch disziplinierter Bewertungen und Kombinationen vorbereitet werden, was man als Formalismus oder Ästhetizismus bezeichnen könnte. So dankt Brás Cubas an einer Stelle dem Himmel für „die Gabe, die Beziehungen zwischen den Dingen zu erkennen, die Fähigkeit, sie zu vergleichen und das Talent, Schlüsse daraus zu ziehen.“[202] Diese Dankbarkeit entspringt einer arglistigen und abwegigen Analogie zwischen der Koketterie der mohammedanischen Frauen und Damascenos Untröstlichkeit: Jene verschleiern sich, um ihrem Gesicht als ganzes mehr Wert zu verleihen, während dieser sich nicht abfinden will mit der geringen Zahl von Anwesenden bei der Beerdigung seiner Tochter, zu der er achtzig Einladungen verschickt hatte. Dem Erzähler zufolge weisen die beiden Fälle ein gemeinsames Herzstück auf, denn beide bezeugen die wichtige Rolle der Formalität – die „bezaubernde Formalität“ –, die „die Tränen eines Vaters“ zu trocknen und „die Milde eines Propheten“ zu gewinnen imstande ist.[203] Der prahlerische Einfallsreichtum vermag den Leser zu täuschen und ihn dazu zu verleiten, die Passage über „die Gabe, die Beziehungen zwischen den Dingen zu erkennen“, lobend zu erwähnen. Damit wird er irren, denn sie ist ein Beispiel für den Vergleich von allem mit allem, ein skurriler Gebrauch von Intelligenz und Abstraktion, der auf emphatische Weise derselben launenhaften Ordnung angehört wie die Anekdoten, die sie erläutert und zu transzendieren sucht. All die vielen Theorien von Brás Cubas, darunter sein trügerischer Universalismus, fallen unter diese Kategorie. Damit schult die notorische Vervielfältigung von Parallelismen, Steigerungen, Wiederholungen mit jeweils unterschiedlichem Ergebnis, Unterschiede mit identischem Ergebnis etc. – eine notwendige Folge des formalen Prinzips als einzigem Modul – den *strukturalen* Blick. Dieser trennt den fiktionalen Kern von den gängigen Motivationen, der Gestaltung der Sätze, narrativen Lösungen, situationalen Schemata etc., um sie möglichen Korrespondenzen gemäß neu zu gruppieren, innerhalb einer Ordnung außerhalb von Zeit und Raum, die manchmal widersinnig, manchmal poetisch, aber stets interessant ist, denn wo sie nicht „die Beziehungen zwischen den Dingen“ enthüllt, repräsentiert sie den Betrieb der Vorstellungskraft, mitsamt den mit ihr einhergehenden

202 *Postume Memoiren*, Kap. CXXVII.
203 *Postume Memoiren*, Kap. CXXVII.

Wünschen und Befriedigungen. Veranschaulicht wird dies durch die Reflexionen des Erzählers selbst zu den muselmanischen Damen und Damasceno.

Die Verstöße gegen die Zeit werden von den unterschiedlichsten Erklärungen und Konnotationen begleitet. Sie können die Frechheit des Toten offenbaren, der sich in den Elfenbeinturm der Ewigkeit zurückgezogen hat, besser gesagt, die Skepsis des 19. Jahrhunderts, die mit historischer Gelehrsamkeit und Unglauben gegenüber dem Fortschritt ausgestattet ist. Doch die Schmähung der Wirklichkeitstreue und der narrativen Konventionen kann auf dem Gebiet der Beziehungen zum Leser auch eine Entfaltung der Klassenpräpotenz der Erzählerfigur darstellen: Das Gesetz existiert allein, um von seinen Nutznießern angerufen und sodann missachtet zu werden. Dank der meditativen und romantischen Kraft der Erinnerung kann das freie Zirkulieren zwischen Gegenwart und Vergangenheit auch einen Sieg des Bewusstseins über die Irreversibilität des Gewesenen zum Ausdruck bringen. Schließlich kann der Bruch mit dem gemeinen Menschenverstand auch als Umsturz des Systems von Illusionen verstanden werden, auf das sich der Realismus stützte, wodurch der Fiktion ihre spielerische und kritische Radikalität zurückgegeben wird usw. Betrachtet man indes die fiktionale Handlung, steckt das gemeinsame Element in der sich auflösenden Handlung der Kaprice, die jegliches Minimum von Einheitlichkeit oder Sinnhaftigkeit attackiert, ohne die alles in Frage gestellt schiene. Für den Zweck der vorliegenden Argumentation ist es wichtig, den Zusammenhang zwischen dieser Auflösung, die durch das viele Hin und Her verursacht wird, und einer außergewöhnlichen Neuartikulierung auf einer anderen, komplementären Ebene hervorzuheben. Die Volubilität hebt die Gültigkeit der Uhr auf, der konventionalisierten, sequenziellen Muster, der für das aktive Leben unabdingbaren Anordnung, doch vergeblich, denn die Zeit taucht innerhalb der Bewegungen der Volubilität selbst wieder auf, die durchdrungen sind von einer differenzierten und komplexen Zeitlichkeit, wie sie nur in der großen Literatur zu finden ist. Der Fokus der Mimesis und des Begreifens des eigentlichen historischen *Quid* verschiebt sich vom Erzählten auf den spezifischen Rhythmus des Erzählers, dessen Implikationen in der Zeit, oder für die Zeit, die Quintessenz des Romans sind. Es wäre trügerisch, von Subjektivismus zu sprechen, ist doch die Volubilität, wie bereits gezeigt wurde, allen eigen. Mit anderen Worten, die bahnbrechende Leistung liegt nicht in den Verstößen gegen die Chronologie, die notorisch von Laurence Sterne entlehnt sind, sondern in ihrer Adaptation an die gesellschaftliche Struktur Brasiliens sowie im rigorosen Nachzeichnen ihrer Konsequenzen für das Subjekt. Die Melancholie, der Überdruss, die Zermürbung, die Auflösung und das Nichts – die berühmten Spezialitäten Machados – formieren die unfreiwillige Entfaltung, im Sein des Erzählers selbst, der Sequenz sozial festgelegter Willkürlichkeiten, die seine Erzählung konstituieren. Es handelt sich um besondere Formen der Zeiterfahrung, in

denen die Wirkung einer gesellschaftlichen Formation gesammelt und ausgesiebt wird.

Im letzten Kapitel, „Vom Negativen“, zählt der Erzähler auf, was er alles nicht war: „Ich habe keine Berühmtheit mit dem Pflaster erlangt, ich war kein Minister, ich war kein Kalif, ich kannte die Ehe nicht“.[204] Um die sardonische Note dieser Enttäuschungen zu begreifen, darf man den verrufenen Charakter des Ruhms, der Politik, der Philosophie und der Ehen, um die es geht, nicht vergessen. Das Objekt des frustrierten Ehrgeizes ist selbst frustran und lässt sich nicht aufrechterhalten: Die Unzulänglichkeit des Willens angesichts eines entstellten Ziels – eine überaus nationale, historisch tief verwurzelte Konfiguration, die Oswald de Andrade auf andere Weise zum Ausdruck bringt, wenn er sich auf die „nicht existierende Fährte“[205] bezieht, der er im ersten Teil seines literarischen Lebens gefolgt war. Das Gegenstück zu diesen Frustrationen ist „das Glück, das Brot nicht im Schweiße meines Angesichts zu essen.“[206] Ein offenkundiger Vorteil, der aber unter dem impliziten und gegenteiligen Standpunkt der Arbeitsethik oder aus einem christlichen Lebensgefühl heraus nur ein weiteres Minuszeichen ist, eine andere Weise des Nicht-Seins. Durch die Wiederholung noch verstärkt, taucht diese Doppeldeutigkeit auch im folgendem Satz auf, in dem Brás Cubas auf seiner Habenseite vermerkt, „weder den Tod von Dona Plácida noch die Semi-Demenz von Quincas Borba“ erlitten zu haben – ein Mangel an Nächstenliebe in Bezug auf die *agregada* und eine Illusion im Hinblick auf seine eigene geistige Gesundheit. Auf sarkastische Weise musikalisch, wird die Rede wechselweise zwischen Aktiva und Passiva dirigiert, die – es sei denn aus der egoistischen und klassistischen Perspektive der Erzähler-Figur – Erstere nicht aus dem Gleichgewicht bringen, denn es sind nur weitere Schulden, was das Ungleichgewicht in der Bilanz noch deutlicher werden lässt. Die Spannung löst sich im berühmten Schlusssatz auf, ein Überschuss, der zugleich unwiederbringlicher Verlust ist, oder ein Defizit, der das einzige Saldo ist, das zählt: „Ich hatte keine Kinder, ich habe

204 *Postume Memoiren*, Kap. CLX.

205 *Postume Memoiren*, Kap. CLX. Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*. *Obras incompletas*. Hg. Jorge Schwartz. São Paulo, Edusp, 2021, Bd. 1, S. 441. [Zu Beginn von Oswald de Andrades Einführung in seinen Roman *Serafim Ponte Grande* (1933) heißt es: „Das Übel war, meine Fortschritte am metrifizierten und nationalistischen Halfter zweier weit entfernter Ochsen zu messen – an Bilac und Coelho Neto. Ein Fehler, auf einer nicht existierenden Fährte dahinzulaufen“. Olavo Bilac (1865–1918) und Coelho Neto (1864–1934) sind die brasilianischen Vertreter der formalistischen literarischen Strömungen des späten 19. Jahrhunderts. Ab den 1920er Jahren wurden sie symbolisch von den Modernisten, darunter auch Oswald de Andrade, bekämpft, die sich von den Fesseln der Nachahmung europäischer Vorbilder befreien wollten und andere Wege suchten, sich mit nationalen Fragestellungen zu befassen, nämlich jenseits der Ästhetisierung des Lokalkolorits oder des Pittoresken, wie sie damals in Mode waren. Anm. L. R. G.]

206 *Postume Memoiren*, Kap. CLX.

das Erbe unseres Elends an niemanden weitergegeben“.[207] Vorbereitet durch das verächtliche Crescendo am Gipfel unerträglicher Aussagen und durch den Gedankenstrich mit zusätzlicher Bedeutsamkeit versehen, lässt dieser Satz den Roman widerhallen, um ihn gleichsam mit einer emphatischen Bejahung (wenngleich einer negativen) zu beschließen, im Bruch mit der ständigen Relativierung der Urteile, die im formalen Prinzip enthalten ist. Auch der Übergang von der ersten Person Singular zum Plural von „unser Elend“ scheint auf einen Sprung auf eine andere, ernsthaftere Ebene hinzudeuten, wo der Tote die Ausflüchte ebenso verlässt wie die Gefilde der Literatur und Verantwortung dafür übernimmt, die Dinge so zu sagen, wie sie sind. Der Abstand zwischen der geistreichen Routine der Erzählung und diesem Schluss in *fortissimo* scheint tatsächlich eine metaphysische Interpretation des Romans zu erfordern, die am Ende das Spiel mit der Fiktion und den individuellen bzw. gesellschaftlichen Interessen transzendieren würde, indem sie das Elend der Menschheit konstatiert. Auf der anderen Seite ist der Akkord, den Engherzigkeit und Absolutes bilden, wobei Letzteres auf fadenscheinige Weise funktioniert, ein alter Bekannter. Warum sollte man daher dem Schlusssatz einen Sonderstatus zugestehen, anstatt in ihm eine drastische Intensivierung des vorangehenden Dynamismus zu sehen? Die Bewegung, die das Ende einleitet, kreist um das Für und Wider von Brás Cubas’ Leben, mit der satirischen Besonderheit, dass Ersteres nicht besser ist als Letzteres, dem es sich hinzufügt, womit eine Bewertung suggeriert wird, die von der ostentativen Buchführung des Erzählers abweicht – bis zu jenem Moment. Die Summe der expliziten und impliziten Passiva ergibt das große Defizit, auf dessen Schwere sich die finale Tirade bezieht, die es jedoch von Brás Cubas’ Konto auf das der Menschheit überweist und den Schaden damit gewissermaßen vergesellschaftet. Vermengt sich hier das Leben, dem besser keine Fortsetzung gegeben werden soll, mit dem der Spezies, wie der abschließende Satz nahelegt? Eine gewisse buffoartige Beredsamkeit des Erzählers, seine Vorliebe für die düstere Farce und die brennende Ohrfeige nötigen dazu, auch eine andere Hypothese in Betracht zu ziehen, nämlich dass jener – wirkungsvolle Satz – die besondere Sterilität und den Sterilisierungswunsch dessen, der ihn formuliert, in Szene setzt, wodurch sich die Sackgasse eines historischen Schicksals auftut.

Die Liste dessen, was Brás Cubas nicht war, ließe sich noch fortsetzen, womit sie zu besagen scheint, dass er letztlich nichts war. Dass er also nichts war, was *vorzeigbar* wäre innerhalb der bürgerlichen Ordnung der individuellen Leistungen, die Mühe oder Verdienst voraussetzen. Irgendetwas wird er jedoch gewesen sein, auch wenn der Roman nicht über die Begrifflichkeiten dafür zu verfügen scheint, unbeschadet dessen, dass es erzählerisch entfaltet wird. Man könnte

207 *Postume Memoiren*, Kap. CLX.

sagen, dass das Nicht-Sein, das mit jedem Buchstaben ausgesagt wird, an einer Art des Seins teilhat, das sehr präsent ist, auch wenn es einer reflexiven Beigabe ermangelt, um es zu bestimmen. Das Ganze wiederholt immerzu den Teufelskreis, den die Wirklichkeit der nationalen Intelligenz auferlegt: a) Das normative Primat der Terminologie des zeitgenössischen Europas, b) deren Unwirksamkeit, um die lokalen Verhältnisse synthetisch zu beschreiben und c) die reflexive Ohnmacht eben dieser Verhältnisse, denen die historische Kraft fehlt, um die Gegenwart in den Begrifflichkeiten ihrer eigenen Erfahrung zu erfassen – die existiert und dennoch nichts ist. Es war Paulo Emílio Salles Gomes, der die Formel für diesen schwierigen Prozess, der nach wie vor im Gange ist, im Hinblick auf die Geschichte des brasilianischen Kinos geprägt hat: „Die schmerzhafte Konstruktion unserer selbst entwickelt sich in der raren Dialektik zwischen Nicht-Sein und Anders-Sein“.[208]

Welche Bedeutung hat Brás Cubas’ Leben, die besagtes Negatives nicht zu kennen scheint, während es ihm zugleich dazu verhilft, ihr Gestalt zu verleihen? In den vorangegangenen Kapiteln wurde der Versuch einer Antwort unternommen, indem die Entwicklung der Autor-Figur, seine doppeldeutige Haltung angesichts der zivilen Norm, die ungerechten Beziehungen zu den Niedriggestellten und Abhängigen, die Mitwisserschaft unter den gesellschaftlich Gleichgestellten, deren Nervenzentrum dieses Unrecht ist, analysiert wurden. Wenn kein Irrtum vorliegt, ergibt sich daraus eine kohärente und historisch identifizierte Welt, wobei der biografische Werdegang der Hauptfigur eine von vielen möglichen Erkundungen ihrer Dynamik darstellt. Und dennoch bereitet die vorliegende Lesart, trotz der minutiösen Aufmerksamkeit auf die inneren Zusammenhänge des Romans, eine gewisse Schwierigkeit, da sie vollständig von den Erklärungen des Erzählers abweicht. Diese sind, wie gezeigt wurde, heterogen und so gewählt, dass sie auf die Totalität der verfügbaren intellektuellen Ressourcen anspielen. In der Tat sucht Brás Cubas mit allen Mitteln die Bewegungen der Volubilität zu entschlüsseln und auf ein Nichts zu reduzieren, was einer Art *eklektischem Nihilismus* entspricht, dem es nicht an komödiantischen Zügen mangelt. So wird das Spektakel des Lebens in Rio de Janeiro zu einer Veranschaulichung der Bedeutungslosigkeit der *Conditio humana*, die der Erzähler im Gegenlicht des Kohelet kommentiert, des Unsinns gemäß der Renaissance, der mechanischen Erklärung des Universums, der Unermesslichkeit des astronomischen Raums, der egoistischen Natur des menschlichen Verhaltens, der Äquivalenz von allem und allem, der erdrückenden Übermacht von Gewohnheit und Instinkt, der eigentümlichen

208 Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, S. 77.

Dynamik des Unbewussten. Die Liste, umfangreich und verlängerbar, ist jedoch bestimmt von einer Lücke: *Unter den verschiedenen Arten an Erklärungen fehlt die historische Interpretation*, das heißt, die Reflexion, die nach den Begriffen sucht, um die besondere Form einer Gesellschaft, einer Klasse, eines Lebens erfassen und problematisieren zu können. In einem Buch, das mit der Romantik konkurriert und zudem in Diktion und Titel von den *Mémoires d'outre-tombe* [*Erinnerungen von jenseits des Grabes*] (1848) geprägt ist – einem der Gründungstexte des modernen Geschichtsverständnisses –, kann man diese Lücke nicht auf Vergesslichkeit zurückführen. Und in der Tat, die spöttische Note, mit der die universalistischen Argumente des Erzählers einhergehen, ist an das gebunden, was diese letzten Endes als Finte darstellen, als Flucht aus dem partikularen Denken, das ihre spezifischen Umstände ermessen könnte. Falls die vorliegende Analyse korrekt ist, hat Machado einen Roman verfasst, der rigoros mit dem gesellschaftlichen Moment übereinstimmt, doch dies vermittels Verzichts auf die geistigen und künstlerischen Verfahren, die zu diesem Zweck im Verlauf des Geschichtsbewusstseins herausgearbeitet wurden. Als genügte dies nicht, griff er auf ein Vokabular, auf Konzepte und Mittel zurück, die dem reflexiven Ausdruck des Beziehungsuniversums, in dem sie entstehen und von dem sie funktionaler Teil sind, explizit entgegengesetzt sind. Mit anderen Worten, es ging darum, einen realistischen Roman mit antirealistischen Mitteln zu verfassen und das Gewicht der brasilianischen Wirklichkeit jenseits modischer Erklärungsansätze ausschließlich durch eine treffende Komposition zu gestalten. Somit wurde auch die unangemessene Übertragung der neueren europäischen Begrifflichkeit für die lokale Gesellschaft vermieden, wobei sie zugleich dargestellt wurde. Ebenso vermieden wurden der dem romantischen Historizismus schier unweigerlich inhärente Anteil von Poetisierung und Apologie sowie ein weiteres seiner Merkmale, nämlich das Gespür für eine bevorstehende Krise, die im Falle Brasiliens möglicherweise das beste Versprechen und die größte Illusion von Historizität darstellte. Unter den ungewöhnlichen und schauerlichen Perspektiven in den *Postumen Memoiren* findet sich auch jene, dass das Unrecht der brasilianischen Gesellschaft ins Leere laufe, ohne dass sein Ende in Sicht sei. Man könnte noch sagen, dass die Universalisierung der Volubilität, trotz des darin enthaltenen negativen Urteils, die Sphäre des Individuums als unüberwindbar aufrechterhält, besser gesagt, dass sie allein durch das Aussterben der Spezies zu überwinden sei. Indem Machado einen Roman „seiner Zeit und seines Landes“ unter dem Einsatz von Mitteln aus dem vorigen Jahrhundert verfasste, verhinderte er das romantische Aufgehen des Individuums im Kollektiv und in der historischen Tendenz, eine moderne und regressive Barbarei, die in der Kritik am Humanitismus deutlich zum Ausdruck kommt, demzufolge es keinen individuellen Schmerz gibt.

Trotz der Vorliebe für die Perfidie, das Verschrobene oder das Rätsel, sind die Ereignisse, die im Vordergrund der Prosa ablaufen, einfach nachzuvollziehen und zu erklären. Um sie zu verstehen, genügt es, ihren universalen Schlüssel nicht aus den Augen zu verlieren, die Volubilität des Erzählers und seine Forderungen, die von Natur aus unvernünftig und antirealistisch sind. Zu Beginn wurde auf die einheitsstiftende Kraft dieser Bewegung verwiesen, die als das formale Prinzip der *Memoiren* aufgezeigt wurde. Nunmehr wurde diese Behauptung korrigiert, indem die tiefe Form des Romans in der Verschiebung lokalisiert wurde, die die Volubilität und die ihr entsprechenden Erklärungen erleiden, einer Verschiebung, die auf die stillschweigende und unweigerlich machtvolle Präsenz der sozialen Beziehungen zurückzuführen ist. Die Redimensionierung erfolgt außerhalb der reflexiven Sphäre des Romans und begründet eine jener gut konfigurierten und namenlosen Realitäten, auf die sich die größte post-realistische Literatur spezialisieren würde. Man kann also sagen, dass sich die latente Form durch die Disqualifizierung der vordergründigen Form manifestiert, die im Lichte der Materie des Romans neu betrachtet wird. Es ist klar, dass derartige Wendungen nicht von der Intention des Autors abhängen, sondern stets Virtualitäten einer modernen Lesart darstellen, die von der Objektivität der Form überzeugt ist. Im Falle Machados jedoch ist es unbestreitbar, dass seine Absicht darin bestand, die Leserschaft vermittels jenes neuen formalen Status zu einer Haltung anzuregen, die von jener des Erzählers unabhängig und dieser entgegengesetzt ist. In diesem Sinn kommt neben den Provokationen jeglicher Art auch das Verfahren zum Zug, Zitate auf verwerfliche Weise zugunsten der eigenen Sache zu verdrehen, was dazu anstacheln soll, die Schritte und Motive dessen zu verifizieren, der am Wort ist. In diesem Zusammenhang sei an das bereits analysierte Kapitel XXXV – „Der Weg nach Damaskus“ – erinnert, in dem Brás Cubas die Bekehrung des biblischen Paulus zum Christentum der Verfolgten als Vorbild seiner eigenen Bekehrung zum oligarchischen Egoismus dient. Hinter dem Erzähler steckt der Künstler der Erzählsituationen, der jenen vor dem kritischen Sinn des Lesers anprangert.[209]

Der metaphysische Status der Volubilität in den *Memoiren* ist ein flüchtiger. Im Gegensatz zur Festigkeit und Ewigkeit der rohen Materie oder der Gewissheit des Todes ist die Volubilität das Nichts, das, was nicht bleibt. Und zugleich ist sie alles, wenn sie die Realität des Instinkts und die natürliche Rhythmik des Willens manifestiert, entgegen der Idee, dass der Mensch ein bewusstes und überlegenes Wesen sei. Zudem gibt es die heroische Virtualität, wenn die (romantische) Vor-

209 Machados Einsatz von Zitaten, der immer trügerisch ist, verdient eine eigene Studie. Die französischen Anspielungen in den *Postumen Memoiren* wurden auf anregende Weise untersucht in Passos, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado*. São Paulo: Annablume, 1996.

stellung die Zeit und die Umstände überwindet, um den Dingen und sich selbst eine besondere Bedeutung zu verleihen – eine Schöpfung, die ebenso wenig bestehen bleibt, da sie bald der Unbeständigkeit der Menschen zum Opfer fällt, noch bevor die Zeit sie dem Staub überlässt. Die ontologischen Thesen halten sich wechselweise die Waage und verursachen damit das markante Zögern des Romans, nämlich das Hin und Her von Spiritualismus und Materialismus, wobei sensationelle Wendungen vollführt werden, wenn sich die Ausdrücke in ihr Gegenteil verkehren. Was gibt es Materialistischeres als eine „Notwendigkeit des Bewusstseins",[210] die so streng ist wie die Bewegungsgesetze der Materie oder die Notwendigkeit zu essen, und was gibt es Spiritualeres als festzustellen, mit welch gefühlvoller Raffinesse sich der Instinkt um seine Geschäfte kümmert? So gesehen ist die Relevanz der Debatte in diesem Fall jedoch keine philosophische, da sie ihre literarische Bedeutsamkeit einer anderen Ambiguität verdankt, die in der Tat zentral ist und ihr die ironische Resonanz verleiht: Wenn die Volubilität mit der bürgerlichen Forderung des 19. Jahrhunderts nach Beständigkeit, Objektivität und Vernunft konfrontiert wird, ist sie – die Form, in der sich das Bewusstsein in diesem Roman zeigt – in einem abwertenden Sinn das Nicht-Sein; stellt man sie indes dem System der brasilianischen sozialen Beziehungen entgegen, in denen die persönliche Willkür ein strukturelles Faktum mit praktischer Tragweite darstellt, erscheint dieselbe Volubilität als substanzielle, unhintergehbare Kraft. Bedeutet das, dass sich das schwerwiegende und unlösbare ontologische Thema einmal so, einmal so, je nach Umständen, ausrichtet? Das Nichts, mit dem die *Memoiren* enden, so könnte man sagen, ist komplex, Ausdruck des zugleich realen wie nutzlosen Drucks, den die zeitgenössische Zivilisation auf die Vorrechte der herrschenden brasilianischen Klasse ausübt, Vorrechte, die dennoch weiter bestehen bleiben und einen höhnischen Widerschein auf die eigene Verurteilung werfen – und auf die metaphysische Debatte, die sich indirekt auf sie bezieht. Das Nichts nährt sich vom Prozess, der ihm vorausgeht, und dessen Deutung wird umso lehrreicher sein, je tiefer sie diese Durchdringung auszudrücken vermag.

Innerhalb ihres simplen Mechanismus bleibt die Suche nach imaginären Kompensationen von Anfang bis zum Ende des Romans dieselbe, womit sie ihm eine aggressive Monotonie aufdrückt. Der gleichbleibende Grundrhythmus jedoch verhindert nicht, dass es zu interessanten Veränderungen und Abweichungen kommt. Die Wiederholung selbst führt zu Abnutzungserscheinungen und verwandelt die Volubilität, die zu Beginn ein Vorrecht darstellte, in unerbittliches Schicksal. Auch die Kontexte schaffen Vielfalt. Die erste Phase von Brás Cubas' Leben, die mit seiner Studienreise nach Europa endet, vollzieht sich in einem Uni-

210 *Postume Memoiren*, Kap. LXX.

versum von Prestige in der Art eines Ancien Régime, in dem der Wunsch nach Vorherrschaft etwas von naivem Konformismus hat, der Autorität, Reichtum und Religion verehrt, unbeschadet dessen, dass er sich über sie hinwegsetzt. In Folge wird sich derselbe Appetit in das moderne Gewand der liberalen Gesellschaft hüllen, mit ihrem Sinn für das Bürgerrecht, das Gesetz, die parlamentarische Politik, wissenschaftliche Betätigung, Gesellschafsphilosophie etc. Das Ergebnis ist vielmehr grotesk als unschuldig, da die enthusiastische Aufnahme des neuen Kostüms, das ebenso subaltern und akritisch ist wie das andere, nunmehr moralische und ideologische Widersprüche sowie eine notwendige Zunahme an Zynismus nach sich zieht. Der Kontrast zwischen den Epochen ergibt sich aus der Komposition und konstituiert eine stillschweigende und stark greifbare Historisierung, eine formale Tatsache, wenn man so sagen kann, die zur Reflexion einlädt. Im selben Rahmen von Veränderungen, die sich ausprägen, aber nicht kommentiert werden, steht der fortschreitende Wahnsinn Brás Cubas', der mit der Reise bzw. der Entfremdung von Virgília einsetzt. Auch hier geschieht, je nach Blickwinkel, nichts Neues, denn der Mechanismus der imaginären Kompensation bleibt derselbe, gleichgültig, ob es sich um einen beneidenswerten Ehebruch, einen Sitz im Parlament, dem philosophischen Schlüssel zum Universum oder ein Ölgemälde in der Sakristei des Dritten Ordens handelt. Die Resultate hingegen sind unterschiedlich, und der lange Zeitraum amouröser Fülle zwischen Virgília und Brás Cubas, wenngleich voll von absurden Geschäften des Selbstbewusstseins, ist dennoch von relativem persönlichen Gleichgewicht. Die Wirklichkeit ihrer Zuneigung und die Anforderungen des Ehebruchs nötigen das Leben zu einer gewissen Disziplin und Vernunft, die in Folge verschwinden, sobald das äußerliche Prestige die Oberhand gewinnt. In diesem Fall sind Philosophie, Politik, Journalismus, Philanthropie und Wissenschaft etwas Äußerliches, was überraschen mag, es sei denn, man denkt daran, dass diese Betätigungen auf dem Gravitationsfeld der Volubilität, das repräsentativ ist für das geistige Leben des Landes, ihres besonderen Regelwerks verlustig gehen und als leeres Prestige fungieren, das in Anbetracht seines Bestrebens nach etwas Substanziellem doppelt leer ist. Es ist, als besagte die Entwicklung des Romans, dass unter der Abwesenheit von Liebe und Familie die unausweichliche Suche nach imaginärer Vorherrschaft die illustren Herren in Tölpel und Objekte von Tölpeln verwandelte, denen es an innerer Beständigkeit mangelt. Daraus ergibt sich der kuriose, quasi populäre Charakter von Brás Cubas in seiner letzten, post-amourösen Phase, in der ihn das Leben ganz von außen einnimmt und seine Bewunderung über die vielfältigen Arten öffentlicher Zurschaustellung immer mehr der Suche nach Ablenkung ähnelt, die die Müßiggänger auf der Straße dazu bringt, Militärparaden oder Parlamentssitzungen beizuwohnen. Ein letztes Beispiel für einen Hinweis, der sich aus dem Arrangement des Ganzen ergibt: Die Leserschaft wird bemerkt haben, dass ein Gutteil der Figuren nach einiger Zeit wieder kurz auftaucht. Gegen Ende wird die gute Eugênia in einem Armenviertel bet-

teln, Dona Plácida wird am Elend zugrunde gehen, die schöne Marcela im Spital, Quincas Borba kehrt in die Armut zurück, der ehemalige Versklavte Prudêncio wird seinerseits zum Herrn über einen Sklaven, dem er die von Brás Cubas erhaltenen Schläge vergütet, Virgília verfügt über die Gelassenheit eines unbefleckten Rufs und Cotrim ist ein zunehmend erfolgreicher Geschäftemacher. Es fehlt den Figuren nicht an Beweglichkeit, und doch zeigt das Ganze keine Tendenz, obwohl es moralisch schlüssig ist – und das ist sein unerträglichstes Ergebnis.

Die Aussage der gesamten Form bezieht sich auf eine Ordnung kollektiver Angelegenheiten, auf ihre Existenz in der Zeit, ihren Verlauf, ihre Richtung, ihren problematischen Charakter etc. Dagegen tragen die Kapriolen im Vordergrund mit ihrem kurzen Zyklus und kristallinen Motiv (auch wenn es verdeckt ist) die Schlussfolgerung in sich selbst, oder sie gehen darüber hinaus, um das universale Dispositiv des Psychismus abermals zu bestätigen. Die Objekte, auf die in dem einen wie in dem anderen Fall abgezielt wird, gehören nicht derselben Sphäre an. Es ist, als würden die Anweisungen zur Lektüre durch die erzählerische Prosa stark voneinander abweichen, an unterschiedlichste Formen der Rezeptivität appellieren, was von einem ästhetischen Gesichtspunkt aus störend wirkt. Es handelt sich einmal darum, dem Erkennen und Sondieren einer Form von Historizität Fantasie zu leihen, ein andermal darum, ein Puzzle ohne jegliche Transzendenz, dessen Teile über den Tisch verstreut sind, zu lösen. Als Beispiel hierfür diene das schwierige Rätsel aus Kapitel LXXI: „Ihr elenden Blätter meiner Zypresse, ihr werdet fallen, gleich allen schönen und prächtigen Blättern“. Die Tirade steht nicht weit entfernt von einem besonders bösartigen Absatz über Dona Plácida und deutet möglicherweise darauf hin, dass selbst die Zynischen nicht ewig sind. Ein wenig weiter jedoch bemerkt der Erzähler, dass in den vorangegangenen Zeilen „ein Satz, der dem Unsinn sehr nahe komme“ stecke, sodass der Leser herausgefordert ist, ihn zu finden. Macht man sich die Mühe, zurückzublättern, wird man sich mit einem schiefen Lächeln daran erinnern, dass die Zypresse ihr Grün auch im Winter nicht ablegt und keine Blätter hat, sondern Nadeln. Mit einem nachdrücklich kritischen Ergebnis brachte das Rätsel den melancholischen Trost in Misskredit, demzufolge auch die Niedertracht der Reichen ein Ende habe – „ihr werdet fallen“ – und glauben machen ließ, dass Überlegungen dieser Art nichts als „Unsinn“ seien. Trotz dieser interessanten Wirkung ist es nötig einzuräumen, dass sich diese Perspektive, wie sie suggeriert wird durch das System der sozialen Beziehungen und die Veränderungen, die diese der Bedeutung allgemeiner Aussagen aufdrücken, nicht unmittelbar einstellt. Die Raffiniertheit des Rätsels, die Herausforderung an den Leser und die Beleidigung von Dona Plácida lassen sich viel eher in die universalistischen Instanzen des Strebens nach Selbsterhebung durch die Herabwürdigung anderer einordnen. Man könnte sagen, dass die List des Erzählers nur um den Preis einer sehr detailreichen Wachsamkeit gewürdigt wird, die wiederum der offe-

neren und meditativen Haltung im Weg steht, die für das Verständnis der Bewegung in ihrer Gesamtheit erforderlich ist – und umgekehrt. Die Dysfunktionalität dieser Beschaffenheit schadet sowohl dem einen als auch dem anderen Prisma, zum Nachteil des komplexeren. Der allgegenwärtige Humor versetzt den Leser in ein Lachen, das keine Neuheiten birgt und nicht von Dauer ist, und der ihm den Blick auf die breiter angelegte Rhythmik verwehrt, die der Beziehung zwischen dem Ganzem und seinen Teilen Dynamik verleiht, die festen Formeln in Abrede stellt und in den geistreichen Kniffen eine Bissigkeit von höchster Qualität auftauchen lässt, die einer ersten Lektüre entgeht. Der Zugang zu diesem Dynamismus hängt von der Reaktion auf die Eintönigkeit jener anderen Perspektive ab, von der Distanz in der Beziehung zum Erzähler und, paradoxerweise, von der verstärkten Aufmerksamkeit für das Detail, die Unterschiede und Veränderungen, die durch Brás Cubas' Beharren auf dem Immergleichen verborgen oder verdeutlicht werden.

Schließlich lässt sich festhalten, dass Machado nicht der Erfinder der Technik des sprunghaften Erzählers ist, sich diese jedoch mit einem geradezu genialen Gespür angeeignet hat, worauf wiederum die Komplexität der Romane seiner zweiten Schaffensperiode zurückzuführen ist. Eine entscheidende Intuition verriet ihm, dass sich der selbstgefällige Humor eines Sterne an das Universum der brasilianischen Klassenherrschaft anpassen ließe, das auf elegante, unbarmherzige und an wichtigen Referenzen reiche Art und Weise übertragen wurde. Die englische Vorliebe für merkwürdige Charaktere und die Launenhaftigkeit (*whim*), die an das Aufkommen der demokratischen Kultur in diesem Land[211] geknüpft ist, würde nun dazu dienen, die – wenn man so sagen kann – exzentrische Position der brasilianischen Elite zum Ausdruck zu bringen, die mit dem modernen bürgerlichen Modell verbunden ist, aber auf Ebene der soziologischen Beziehungen einen skandalösen Abstand zu diesem aufweist. In Europa war die literarische Wertschätzung der Kaprice an die Aufklärung gebunden sowie an den Kampf „für die Autonomie und Selbsttätigkeit der menschlichen Gefühle."[212] Nach Brasilien überführt, erlaubte sie ein Close-up auf eine völlig unaufgeklärte, doch alltägliche und entscheidende Freiheit im Lande, jene, in der ein Individuum, besonders wenn es einer höheren Klasse angehört, willkürlich darüber entscheiden kann, ob es seinen Nächsten gemäß der bürgerlichen Gleichheit oder dem Spektrum der von der Kolonie hinterlassenen Beziehungen behandelt, oder im Sinne des Letzteren unter dem Deckmantel des Ersteren. Dank dieser geschichtlichen Neuverlagerung werden

211 Watt, Ian. „Introduction", in: Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman.* Boston: Riverside Edition, 1965, S. XV.

212 „Es ist der progressive Kampf [...] für die Autonomie und die Selbsttätigkeit der menschlichen Gefühle [...]" Lukács, Georg. „Der Roman". *Moskauer Schriften. Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934–1940*. Hg. Frank Benseler. Frankfurt am Main: Sendler, 1981, S. 39.

die Volubilität und ihre vielen formalen Virtualitäten nach und nach die Ebene des Realismus auf jene, wie sich gezeigt hat, implizite Weise beherrschen.[213] In einer analogen Sichtweise sollte man daran erinnern, dass Machado die quantitative, buchhalterische Dimension von den Bewegungen des Bewusstseins bereinigte, dessen Unruhe vom Verlangen der Lust und der Flucht vor der Unlust gelenkt wird, selbst wenn es hierfür die reale Welt durch die imaginäre Kompensation verlassen muss. Diese kompensatorischen Transaktionen, die der narrativen Prosa ebenso wie dem Verhalten der Figuren als elementare Zellen zugrunde liegen, verleihen dem Roman eine höchst pointierte psychologische Reflexion, mit Affinität zur Wissenschaft und in offenkundiger Diskrepanz zu den religiösen oder moralischen Werturteilen des inneren Lebens. Unter dem Fehlen von Letzteren verliert der Paternalismus bisweilen jede mögliche akzeptable Rechtfertigung und wird auf die pure Willkür der Besitzenden reduziert. Andererseits spielt die Hypothese einer strikt ökonomischen Dynamik des Psychismus nicht allein eine kritische Rolle, sondern auch eine apologetische, da sie die Profiteure der sozialen Ordnung von der – vermeintlich illusorischen – Verantwortung für die Abhängigen entbindet. Von einem weiteren Gesichtspunkt aus erlaubt es die Volubilität durch ihren Anteil an Inkonsistenz dem Erzähler zu jedem Moment eine geistreiche Anrufung im großen Stil der westlichen literarischen Tradition, in der sich Anekdoten, Phrasen und Reflexionen über die menschliche Unvollkommenheit überschlagen. Das Ergebnis ist ein Durcheinander von rhetorischen Virtuositäten, Absurditäten und gewichtigen Argumenten von erlesenem und universalem Geschmack, der zudem pittoresk pointiert den kulturellen Stil der brasilianischen Elite trifft. Schließlich erübrigt sich ein Kommentar zur Herabminderung, die die Volubilität und ihre Folgen inmitten des 19. Jahrhunderts für das Universum, das sie prägen, nach sich ziehen. Doch auch die entsprechenden Vorteile sind aufgezeigt worden, die regressiven Formen der Lust, die an die wiederholte und ewig ungestrafte Übertretung gebunden sind, unbeschadet des Nichts, in das sie münden. Unter dem Zeichen der Volubilität des Erzählers wurde ein literarisches Dispositiv errichtet, in dem der Status des Individuums und des Gesetzes, der wissenschaftliche Geist, die fiktionale Tradition und die philosophischen Argumente außerhalb ihrer bedeutsamen Achse, doch gemäß der Disziplin einer gesellschaftlichen Formation verlaufen. Diese verschobene Bewegtheit lässt auf vielfache Weise eine historische Position im Inneren des Zusammenhangs der modernen Nationen erkennen, aber auch – und vor allem – eine Virtualität, eine Problematik und ein Schicksal dieses Zusammen-

213 Diese Neudefinition der Form des *Tristram Shandy* (1759) im brasilianischen Kontext des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts wurde von José Paulo Paes klar aufgezeigt. Siehe „Armadilha de Narciso". *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, S. 47–48.

hangs. Weiter oben wurde suggeriert, dass Machado das Programm seiner Vorgänger aus der Romantik vertieft und ausgesiebt habe, indem er die Suche nach dem Pittoresken in die Konstitution seiner Charaktere und seines Erzählers verlegte und damit eine Art moralisches Pittoreskes erfand, das exakt mit der Strukturiertheit der Gesellschaft korreliert.[214] Man vergesse nunmehr die vorangegangene brasilianische Literatur (ohne die sich diese Konfigurationen selbstverständlich nicht formieren hätten können) und nehme den Standpunkt einer allgemeinen Geschichte des Romans ein. Anstelle der Satire auf den lokalen Typus und dessen unangemessenen Anspruch auf das moderne bürgerliche Modell erkennt man nun die Elastizität, mit der dieses Modell sich hervorzuheben weiß, seinen Fortbestand sichert und sich mit den exotischen Missständen verbindet, die es eigentlich kritisieren sollte. In den Vordergrund tritt nun *der Formalismus der bürgerlichen Zivilisation*, seine Bereitschaft, die extravagantesten Rollen zu übernehmen. Mit anderen Worten, Machados Zurückhaltung im Einsatz von Lokalkolorit, was die Kritik zuweilen als Fortschritt in Richtung der Probleme des Menschen an sich hervorstreicht, ist ein Schritt zur Pittoreskisierung oder vielmehr zur Relativierung des bürgerlichen Universalismus selbst, dessen hohe zeitgenössische Anmaßungen in Brasilien – und in den anderen Ländern der Peripherie des Kapitals – eine Stunde der Wahrheit fanden.

In einem berühmten Brief, dem es ebenso wenig an Dogmatismus fehlt, nennt Marx als einen seiner Beiträge zur Wissenschaft die Bestimmung des *historischen* Charakters der Zivilisation des Kapitals, die weder ewig ist – wie man es damals wollte – noch die Natur des Menschen ausdrückt, geschweige denn zusammenfasst.[215] Die fortschrittliche Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts suchte diese Relativität und Usurpation selbst aufzuzeigen, indem sie auf indirekte, aber treffsichere Weise den Fokus auf die äußeren und inneren Grenzen der bürgerlichen Ordnung legte. Eine Avantgarde, die nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hat und von der Machado de Assis Teil ist.

---

214 „Machados Sinn für die Geheimnisse der Seele artikuliert sich in vielen Fällen durch das ebenso tiefgreifende Verständnis der sozialen Strukturen, die in seinem Werk mit [...] machtvoller Immanenz funktionieren [...].“ Candido, Antonio. „An Outline of Machado de Assis“ [1968]. *Antonio Candido: On Literature and Society*. Übers. und Hg. Howard S. Becker. Princeton: Princeton University Press, 1995, S. 117.

215 Marx, Karl. Marx an Joseph Weydemeyer, 5. März 1852. *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 28. Dietz: Berlin, 1987 [1963], S. 503–508.

II Literarische Akkumulation und periphere Nation

[...] das Auftauchen des *Brás Cubas* brachte die etablierte Ordnung durcheinander: Die Positionen von José de Alencar, von Manuel Antônio de Almeida, von Taunay, von Macedo — bis dahin die großen Namen unserer Literatur — mussten empfindlich modifiziert werden.
Lúcia Miguel-Pereira, *Prosa de ficção*

Wendet man sich jedoch Machado de Assis zu, wird man sehen, dass dieser bewundernswerte Meister das Werk seiner Vorgänger sorgfältig aufgesogen hat. Seine Entwicklungslinie lässt einen höchst reflektierten Schriftsteller erkennen, der begriffen hatte, was gewiss, was maßgeblich war an Macedos Hang zur Beschreibung von Sitten, am heilsamen und farbenfrohen Realismus eines Manuel Antônio, an der analytischen Begabung eines José de Alencar. Er setzt die Existenz seiner Vorgänger voraus, und darin liegt einer der Gründe für seine Größe: In einer Literatur, in der mit jeder Generation die Besten da capo beginnen und nur die Mittelmäßigen die Vergangenheit fortführen, setzte er seinen Genius dazu ein, das gelungene Erbe vorangegangener Erfahrungen zu assimilieren, zu vertiefen und zu befruchten. Das ist das Geheimnis seiner Unabhängigkeit gegenüber seinen europäischen Zeitgenossen, seiner Distanz gegenüber den literarischen Moden aus Portugal und Frankreich. Dies ist der Grund dafür, dass nicht viele Kritiker ihn einzuordnen verstehen.
Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*

Die Diskontinuität zwischen den *Postumen Memoiren* und den glanzlosen Romanen aus Machados früher Phase ist unbestreitbar, es sei denn, man erkennt das Faktum der Qualität nicht, dem die Kritik letztlich ihre Existenz zu verdanken hat. Es besteht indes auch eine rigorose Kontinuität, die allerdings schwieriger festzumachen ist. Auf beide Aspekte wurde noch zu Lebzeiten des Autors hingewiesen, und seither pflegen sie jeweils innerhalb des illusorischen Kontexts der Biografie kommentiert zu werden: die Krise der Vierziger, die Erkrankung seiner Augen, die Begegnung mit dem Tod oder das Ausbrechen des Genies sollen die Zäsur erklären; dahingegen bezeugen die persönliche Reifung und der ständige Kraftakt einen ungebrochenen Fortschritt. Auf ein objektives Terrain übertragen, nämlich das eines Vergleichs der Romane, ändert die Frage ihre Gestalt und die beiden Gesichtspunkte schließen einander nicht länger aus. Anstelle des Werdegangs eines Individuums, insbesondere dessen psychologische bzw. weltanschauliche Entwicklung, lassen sich die Veränderungen beobachten, vermittels deren aus einer Reihe von mittelmäßigen und provinziellen Erzählungen ein Werk erster Klasse erstand. Wie lässt sich dieser Unterschied begreifen? Um das Interesse an dieser Frage einzuordnen, könnte man anführen, dass sie dazu aufruft, über die Vertiefung von Form, Inhalt und Perspektive nachzudenken, die sich als fähig erwiesen haben, die Irrelevanz eines Teils der brasilianischen Kultur zu korrigieren bzw. ihre historische Enge zu bewältigen. Es wird alles daran liegen, herauszuarbeiten, was sich verändert und was bleibt, stets im Hinblick auf eine im Vorfeld konstituierte und nunmehr zu überwindende literarische Sackgasse, die der Transformation zugrunde liegt und ihr Bedeutsamkeit und Wahrheit verleiht.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-011

Der neuartige Charakter der Romane der zweiten Phase liegt an ihrem Erzähler. Für einen Großteil der Kritik schienen der englische Humor und die unbeschränkten literarischen Einflüsse im Guten wie im Schlechten einen Raum zu eröffnen, dem nationale Grenzsteine fremd sind. In den vorangegangenen Kapiteln wurde das Gegenteil behauptet, um die realistische Funktionsweise des Universalismus herausstechen zu lassen, der dadurch, dass er in der dem Land eigenen Klassenstruktur eine Brechung erfährt, von Partikularität und Aktualität durchdrungen ist. Analog dazu springt die Verwandtschaft zwischen dem höchst metaphysischen Autor der *Memoiren* und der engen und erbaulichen Welt der frühen Romane nicht ins Auge, lässt sich jedoch nachweisen.

Es wurde gezeigt, dass Brás Cubas' literarisches Verfahren – seine Volubilität – darin besteht, dass er die Regeln, die er selbst gerade aufgestellt hat, sogleich widerlegt und missachtet. Sieht man jedoch von der Kontinuierlichkeit und Schnelligkeit dieses Vorgangs ab, findet sich gerade dieses Auftreten bereits in den Romanen der frühen Phase, und zwar *in Gestalt des Themas.* Von *Ressureição* [Auferstehung] (1872) bis *Iaiá Garcia* (1878) zielen die Erzählungen auf den Schaden ab, den der unvorhersehbare und kapriziöse Wille eines Eigentümers verursacht. Mit dem Roman *A mão e a luva* [Die Hand und der Handschuh] (1874) rückt der Klassenaspekt des Themas in den Vordergrund und beginnt es zu bestimmen. Die Frage wird aus dem Blickwinkel des Mädchens betrachtet, das verdienstvoll, aber arm und abhängig ist, und dem durch die willkürlichen Entscheidungen eines sich liberal gebenden Familien-Sohns bzw. einer reichen Witwe Erniedrigungen und Schande oder der mögliche Preis einer Kooptation vorbehalten sind. Die moralischen Aspekte, die sich aus der Analyse ergeben, sind vornehmlich zwei, die strikt komplementär sind und sich jeweils auf dem entgegengesetzten Pol der Beziehung ansiedeln: a) Welchen Handlungsspielraum haben Schutzbefohlene angesichts des Ungleichgewichts der Mittel zwischen ihnen und dem Eigentümer, wenn sie sich weigern, ein unwürdiges Verhalten an den Tag zu legen oder sich schlecht behandeln zu lassen, aber trotz allem Zugang zu den Gütern des zeitgenössischen Lebens verlangen? b) Wie sollten die rechtschaffenen Leute nicht schändlich und zudem *verrückt* sein, wenn die Promiskuität zwischen verborgenen Begierden und gesellschaftlicher Machtausübung – die jegliche Art von Objektivität verhindert – strukturelles Resultat der Rechtlosigkeit der anderen ist? Die Perspektive dieser Romane ist eine zivilisatorische, denn sie sucht diese Beziehungen weniger barbarisch für die Abhängigen und weniger steril für die Wohlhabenden zu gestalten, und zwar durch aufgeklärtes Verständnis für die Interessen

dieser beiden Lager, die beide orientierungslos sind angesichts der Effekte der Willkür, die es in Wahrheit zu korrigieren gilt.[216]

Im Ganzen besehen, erkunden die Romane der frühen Phase die Dilemmata des freien und armen Menschen in einer Sklavenhaltergesellschaft, in der die Güter eine merkantile Form aufweisen, die Herren nach der zeitgenössischen Zivilisation streben, die Ideologie romantisch-liberal ist, der Arbeitsmarkt aber nichts weiter als eine Hypothese am Horizont bleibt. Wenn es kein Entrinnen aus den Verhältnissen von Abhängigkeit und Gefälligkeit gibt, obgleich man sich ihres historischen Anachronismus bewusst ist, wie sollte man dann ihre demütigende und destruktive Wirkung umgehen können? Der Fortschritt von einem Roman zum nächsten, angetrieben von einer sehr konsequenten Selbstkritik, ist beachtlich. Mit *Iaiá Garcia* erreicht diese Phase ihren Höhepunkt. Das System des liberalen Klientelismus wird darin ausführlich dargelegt, in seiner eigenen Terminologie ausgedrückt, von einer Reihe an bemerkenswerten und differenzierten Charakteren getragen, nach den ihm eigenen praktischen und moralischen Konflikten geordnet und schließlich von einer maßgeschneiderten Dramaturgie gestützt. Die Anpassung an die brasilianischen Besonderheiten ist das Ergebnis eines groß angelegten Versuchs, das Empirische aufzunehmen und, was nicht weniger wichtig ist, die als Illusion empfundenen romantischen, feuilletonhaften oder liberalen Schemata zu verschieben und auszulöschen. Bereits an diesem Punkt stellt die Anzahl an gesellschaftlichen und psychologischen Beobachtungen, kritischen Reflexionen und formalen Lösungen eine ansehnliche Akkumulation realistischer Standpunkte dar – die trotz allem durch den konformistischen Rahmen neutralisiert wird.

In ihrer komplexesten Version, die mit moralischer, ideologischer und ästhetischer Resonanz aufgeladen ist, ist die in *Iaiá Garcia* festgeschriebene Sackgasse mit der Forderung der Abhängigen nach Würde verbunden. Diese wollen nicht länger jemandem einen Gefallen schulden, denn „ihr Becher der Dankbarkeit war randvoll.“[217] Doch das bedeutet nicht, dass sie aufhören würden, Gefälligkeiten zu erweisen und zu erhalten, da ihr gesellschaftlicher Raum ihnen keine andere Möglichkeit zu überleben bereithält. Sie führen ihre Aufgabe jedoch mit Kühle aus, ohne persönliches Engagement, und suchen das Spiel von Sympathie und Wechselseitigkeit, und auch der Verschuldung, die untrennbar mit der Praxis der Gefälligkeit verbunden

---

216 Für eine detailliertere Analyse siehe Schwarz, Roberto. „Paternalism and Its Rationalisation in Machado de Assis' Early Novels“. *To the Victor, the Potatoes! Literary Form and Social Process in the Beginnings of the Brazilian Novel* [1977]. Übers. Ronald W. Sousa. Leiden, Boston: Brill, 2020.

217 Assis, Joaquim Maria Machado de. *Iaiá Garcia*. *Obras completas*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, S. 505.

ist, zu hemmen. Diese Haltung, die die anderen ebenso wie das Selbst beschneidet, darf nicht einfach als eine psychologische aufgefasst werden – vielmehr repräsentiert sie das Ergebnis einer Klassenerfahrung, einer Art Heroismus in der Entsagung, der, reflektiert und eigentümlich, den historischen Umständen Rechnung trägt. Paradoxerweise ist die Kälte eine Antwort auf jene für den Abhängigen günstigste Hypothese, der gemäß er, obwohl er jeglichen Rechts entbehrt, als Gleicher behandelt wird – weil die begünstigte Partei es so will. Diese glückliche Hypothese, bedingt durch einen inakzeptablen Anteil von Kaprice, wäre die größte aller Gefälligkeiten und gerade deshalb die größte Anstößigkeit und Demütigung. *Die Unterwerfung der Würde, der romantischen und liberalen Werte, unter die Unverschämtheit eines Eigentümers ist der charakteristische Alptraum, dem die Reserve der Armen Einhalt gebieten sollte, selbst um den Preis, dass alles bleibt, wie es ist.*

Die Prosa, die den Konflikt, wie er innerhalb der Handlung angelegt ist, nicht frei zum Ausdruck bringt, stellt die wichtigste künstlerische Beschränkung von *Iaiá Garcia* dar. Dieser Mangel ist nicht fehlenden Mitteln geschuldet, sondern der ideologischen Bindung durch den Zweck, zu zivilisieren, ohne es an Respekt fehlen zu lassen. Andererseits hat diese Beschränkung eine praktische Grundlage in der Position der Untergebenen, die nicht über die nötige Unabhängigkeit für Kritik verfügen, was dem Konventionalismus der Begriffe eine situative und realistische Note verleiht. Dennoch übt die Ungerechtigkeit der Verhältnisse gewissermaßen Druck auf das artige Schreibmuster aus, dessen Ungenügen objektiv ist und den Wunsch nach einem Erzähler aufkommen lässt, der den Eigentümern gegenüber weniger gehemmt ist. Dies gilt umso mehr, als der Roman damit endet, dass die Heldin in der bezahlten Arbeit das Heilmittel für das „Leben in Abhängigkeit und Knechtschaft“[218] sucht, zu dem der Paternalismus die Armen nötigt. Die Position war erreicht, von der aus der reuelosen, in ihrem Archaismus und der unsagbaren Verbindung mit der Sklaverei festgefahrenen Unverfrorenheit der Bessergestellten ohne Unterwürfigkeit begegnet werden konnte. So trug der letzte Roman der früheren Phase *ex negativo* ein anderes Buch in sich eingeschrieben – das nächste? –, in dem die Aufhebung der persönlichen Abhängigkeit durch die freie Arbeit – ein historischer Meilenstein – es erlaubte, den inakzeptablen und destruktiven Charakter der Herrschaftsbeziehungen unumwunden aufzudecken, die der *vorangegangenen* Periode eigen waren. Und doch ist es eine Tatsache, dass Machado dieses Werk nicht verfasst hat, und dass der Weg, den Brasilien eingeschlagen hat, ebenfalls ein anderer war.

218 Assis, Joaquim Maria Machado de. *Iaiá Garcia. Obras completas*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, S. 505.

Es ist bekannt, dass das Ende der Sklaverei im Laufe der Jahre aus Versklavten und Abhängigen keine Bürger und Bürgerinnen machte, und dass der Grundton des Prozesses im Gegenteil auf der Koppelung von prekären Erwerbsformen mit den vormaligen Eigentums – und Herrschaftsverhältnissen lag, die beinahe unberührt in die neue Ära übertraten. Irgendwann zwischen den *Memoiren* und *Iaiá Garcia*, ein Jahrzehnt vor der Abschaffung der Sklaverei, musste der Romancier diese enttäuschende und zugleich kapitale Bewegung erkannt haben. Das zivilisierte Arrangement der Beziehungen zwischen Besitzenden und Armen, das im Zentrum der literarischen Arbeiten der frühen Phase stand, wurde *sine die* vertagt. Von nun an würde Machado auf der reaktionären Virtualität der Modernisierung als vorherrschendem und groteskem Charakterzug des Fortschritts in seiner brasilianischen Ausprägung beharren. Kehrt man zu *Iaiá Garcia* zurück, so lag das in die Handlung eingeschriebene europäische Schema, das an die moralisierende Dynamik der freien Arbeit geknüpft war, außerhalb der Kampfzone.

Falls kein Irrtum vorliegt, lässt es dieser Rahmen zu, sich der Genialität der Kehrtwende zuzuwenden, die in den *Memoiren* vollzogen wird. Nun geht es nicht mehr um eine – irreale – Eindämmung der Verantwortungslosigkeit der Reichen, sondern darum, sie hervorzuheben, ihrer ungehemmten und damit nicht minder inakzeptablen Bewegung völlig freien Lauf zu lassen. Der soziale Typus des Eigentümers, der bislang als ein Thema unter anderen und als Quelle unterschiedlicher Beleidigungen gehandhabt wurde, rückte nunmehr in die (vertrauenswürdige?) Position des Erzählers. Anders gesagt, dessen verwerfliches (aber nicht verworfenes) Verhalten tauchte in ein narratives Verfahren umgewandelt wieder auf, in dem das Hin und Her zwischen Willkür und aufgeklärtem Diskurs – der Grund für das moralische und praktische Unbehagen der Armen – universalisiert wurde und die Gesamtheit des Romanstoffs berührte. Sieht man noch genauer hin, kann man sagen, dass die narrative Volubilität dem unerträglichen Punkt der Gefälligkeitsbeziehung die Allgemeinheit der Form und den absoluten Vordergrund sichert, nämlich dem Augenblick, in dem sich die rechtschaffenen Leute je nach Bequemlichkeit oder Laune von der zivilisierten Norm leiten lassen, oder auch nicht, und „zwischen zwei Tassen Tee“[219] über das Schicksal eines Abhängigen entscheiden. Der befangene Erzähler der frühen Romane, dessen Anstand den Vorkehrungen der subalternen Position gehorchte, verlässt die Szene, und auf tritt die für die zweite Phase so charakteristische Dreistigkeit, die „freie Form eines Sterne oder eines Xavier de Maistre“,[220] deren systematischer Regelverstoß

219 Assis, Joaquim Maria Machado de. *Iaiá Garcia*. *Obras completas*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, S. 591.
220 *Postume Memoiren*, „An den Leser.“

eine strukturale Tatsache der Situation der brasilianischen Elite wiedergibt. In diesem Fall besteht ein offensichtlicher, wenngleich komplizierter Zusammenhang zwischen den Fragen nach literarischer Form und sozialer Klasse: Der Standpunkt verändert sich, er verlässt die untergebene und respektvolle Position für die höhere und herrschaftliche, und zwar, um den Prozess gegen letztere einzuleiten. Mit anderen Worten, Machado eignete sich die Figur des Klassenfeindes an, um ihn schlecht aussehen zu lassen, indem er in der ersten Person Singular die schwerwiegendsten Anschuldigungen, die die Abhängigen gegen ihn vorbringen konnten, mit Beispielen dokumentierte, sei es aus dem traditionellen Blickwinkel der paternalistischen Pflicht, sei es aus dem modernen Blickwinkel der bürgerlichen Norm. Auf den Besitzenden, der aus der scheuen Perspektive des Abhängigen betrachtet wurde, folgt der Abhängige aus der spöttischen Perspektive des Eigentümers, *der eine Schau abzieht*.[221] In einem biografischen Kontext könnte man sich vielleicht vorstellen, dass Machado seinen sozialen Aufstieg vollzogen hatte, doch diesbezüglich keinerlei Illusionen hegte und die Demütigungen seiner ursprünglichen Situation nicht vergessen hatte. Diese Neuorganisation des literarischen Universums ist tiefgreifend und mit Folgen verbunden, von denen nunmehr einige beleuchtet werden sollen.

Anders als in den frühen Romanen, in denen der ideologisch-moralischen Ambiguität der Eigentümer der Status einer Ausnahme und einer Offenbarung zukam, der für den dramatischen Verlauf entscheidend war, verwandelt die erzählerische Volubilität diese nun in eine Routine. Die methodische Reversibilität zwischen der normativen und der transgressiven Haltung wird nun zu einer allgemeinen Lebensatmosphäre. Die langen widersprüchlichen Entfaltungen, versehen mit ideologischem Gerüst und objektiver Krise, wie sie dem europäischen Realismus eigen sind, werden verunmöglicht und durch eine globale Bewegung sui generis ersetzt, die ein nicht geringeres historisches Fundament aufweist: anstelle der Dialektik, der Verschleiß des Willens. Die literarische Normalisierung eines strukturalen Faktums der brasilianischen Gesellschaft heißt jedoch nicht, dass sie gerechtfertigt wird. Im Gegenteil, in jedem Moment sticht der unhaltbare Charakter der Volubilität hervor, wohingegen er in den früheren Romanen aus Vorsicht nicht sichtbar gemacht worden war. Da galt es vielmehr, ihn zu heilen, während in den *Memoiren*, in denen kein Ausweg in Sicht ist, das Ziel darin besteht, ihn in seinem gesamten Umfang bzw. das gesamte Ausmaß des verursachten Schadens zu erkennen.

221 Alfredo Bosi bezieht sich auf den „pseudokonformistischen, in Wahrheit spöttischen Ton, mit dem sich [der Erzähler] über die bürgerliche Normalität auslässt“. Alfredo Bosi, „A máscara e a fenda“. Hg. Alfredo Bosi und anderen, *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, S. 457.

Worin besteht die selbstauferlegte Reserve des Erzählers in den frühen Romanen? In Bezug auf das Verhältnis zwischen Besitzenden und Abhängigen heißt Bescheidenheit, die perversesten Auswüchse der direkten persönlichen Herrschaft nicht mit Verve zu erläutern; und in Bezug auf die zeitgenössische Bedeutung dieses Verhältnisses, die rechtschaffenen Leute nicht dem bürgerlichen Kriterium auszusetzen, weil es sie verurteilen würde. Machado siedelte seinen Roman auf einem apologetischen und provinziellen Gebiet an, indem er der modernen Sichtweise zugunsten der Bessergestellten auswich, deren stark betonte Würde unabhängig von den Übergriffen ist, die sie praktizieren: Er schuf einen abgetrennten Raum, der vor dem Urteil der Aktualität sicher ist, als wäre dieses in lokaler Hinsicht ausgeschaltet. Der sprunghafte Erzähler nun setzt dieser schützenden Segregation ein Ende. Dadurch, dass er sich mit großem Getue über die Regeln von Gleichberechtigung und Vernunft hinwegsetzt, erkennt er sie an und verleiht ihnen Wirksamkeit, indem er die Diskrepanz zwischen den brasilianischen gesellschaftlichen Formen und der Norm der bürgerlichen Zivilisation als umfassendes Faktum der Gegenwart vollständig aufdeckt.

Ebenso lassen die Romane der frühen Phase wenig Raum für die spektakulärsten Manifestationen der neuen Ära, wie etwa die parlamentarische Politik, die Kultivierung der Wissenschaft, das kapitalistische Unternehmertum, die Evolutionsphilosophie, den materiellen Fortschritt. Diese fast vollständige Abwesenheit ist nicht auf mangelndes Interesse zurückzuführen, sondern auf den offenkundig prekären Charakter dieser Aktivitäten im Land, die nur schwer mit den nach wie vor gültigen Herrschaftsformen zu vereinbaren waren, ohne sich lächerlich zu machen. Andererseits konnten sie auch nicht vollständig außer Acht gelassen werden, zumal sie unverzichtbar für die Wirklichkeitstreue des 19. Jahrhunderts und die zivilisatorischen Bestrebungen der feinen Leute waren. Mit dem für die Idealisierung notwendigen Gespür für Realismus behandelte Machado das Interesse für Mathematik, Poesie, Brückenbau, historische Forschung oder die Abgeordnetenkammer als simple Ergänzung zur herrschaftlichen Eleganz. Die sekundäre Position der Indizes von Modernität erlaubte es, die Rückständigkeit der Fortschrittlichen in Brasilien zu umgehen, wenn auch um den Preis einer gewissen allgemeinen Irrelevanz und fehlenden Aktualität, was diese Romane als Ganzes vernichtet. Ab den *Memoiren* hingegen, wo die Würde der Herren und Damen in den Fokus rückt und nicht länger ein Tabu darstellt, kommt es zu einer Inversion der Zeichen wie der Proportionen. Wie bereits ersichtlich geworden ist, treten die Neuheiten der bürgerlichen Zivilisation nunmehr in den Vordergrund – nämlich aktuelle Philosophien, wissenschaftliche Theorien, pharmazeutische Erfindungen, Besiedelungs- und Eisenbahnprojekte ebenso wie Liberalismus, Parlament, politische Presse etc., wenngleich immer entstellt durch die Unterordnung unter eine gewisse Klassenunverschämtheit, die kritische Wahrheit der Würde der Besitzenden, wie sie

in den frühen Romanen angestrebt wird. *Die literarische Entprovinzialisierung erfolgt in großem Ausmaß, sei es durch die Degradierung der Gestalt der lokalen sozialen Verhältnisse, die mit der Norm und dem Fortschritt der bürgerlichen Zivilisation konfrontiert oder ihnen ausgesetzt werden, was nie ohne Demütigung vonstatten geht, sei es durch die Demoralisierung des bedingungslosen Ansehens eben dieses Fortschritts und dieser Normen, die innerhalb dieses Kontextes eine verschobene Rolle einnehmen, die ihrem eigenen Konzept zuwiderläuft.*

Die eigentümlichen narrativen Freiheiten der zweiten Phase beginnen – gemäß Machados bekanntem Hinweis – im Zeichen von Sterne. Es lässt sich jedoch feststellen, dass diese flatterhafte Prosa damals nicht nur eine alte Bekannte Machados, sondern auch vieler anderer brasilianischer Literaten war, die diese in den wöchentlichen Feuilletons der Presse praktizierten und dabei französische Vorbilder imitierten.[222] Die Mischung aus parlamentarischer *crônica*,[223] Veranstaltungskritik, Ankündigung von Büchern, mondäner Kolumne und Anekdoten aller Art, mit der Absicht, zu unterhalten, gab ein gut etabliertes Genre – mit dem Status „nicht sehr seriös" – ab. Möglicherweise sind einige seiner formalen Eigenschaften aufgrund dieser zweifelhaften Konnotation in Machadmodusos neue Schaffensperiode eingeflossen, aus Gründen, die noch darzulegen sind.

So verlangten etwa politische Angaben die konzise Darstellung der Positionen, dadurch aufgepeppt, dass diese sich als absurd, lachhaft, schädlich etc. er-

---

222 „Der Feuilletonist stammt aus Frankreich, wo er geboren wurde und wo er behaglich lebt, wie die Made im Speck. Von dort aus hat er sich über die ganze Welt verbreitet, oder zumindest in jenen Teilen, in denen das große Vehikel des modernen Geistes größere Bedeutung erlangte; ich spreche von der Zeitung. / [...] das Feuilleton ist aus der Zeitung hervorgegangen, der Feuilletonist folglich aus dem Journalisten. Diese innige Verwandtschaft ist es, die die Merkmale der Physiognomie der modernen Schöpfung zum Ausdruck bringt. / Der Feuilletonist ist die bewundernswerte Verschmelzung von Nützlichem und Nichtigem, die kuriose und einzigartige Geburt des Ernsthaften im Konsortium mit dem Frivolen. Diese beiden Elemente, so weit voneinander entfernt wie zwei Pole, unvereinbar wie Wasser und Feuer, vermählen sich auf vollkommene Weise in der Organisation dieses neuen Geschöpfs." Assis, Joaquim Maria Machado de. „Aquarelas IV. O folhetinista" [„Aquarelle IV. Der Feuilletonist"] (1859), *Obras Completas*, Bd. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, S. 1006. Das Thema findet sich umfangreich dargestellt und dokumentiert in Meyer, Marlyse. „Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica". *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Hg. Antonio Candido. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

223 *Crônica* bezeichnet eine Textsorte, die für Zeitungen und Zeitschriften verfasst wird, ähnlich den wöchentlichen Kolumnen. In Brasilien zeichnet sich dieses Genre durch besondere Originalität aus, durch die leichte, humoristische und poetische Auseinandersetzung mit unterschiedlichsten Themen, ohne Verpflichtung zur Kritik oder einer wirklichkeitsgetreuen Analyse. Zu Zeiten von Machado de Assis war sie noch unter dem Namen *folhetim* [*Feuilleton*] bekannt und hatte die Funktion, tagesaktuelle politische, gesellschaftliche, literarische und künstlerische Ereignisse

wiesen. Die derartig *moderne* Disparatheit der Probleme wiederum, wie sie im Umkreis des Parlaments auftauchten, entsprechend der wechselseitigen Indifferenz und der Inkongruenz von Themen aus der ganzen Welt, wahllos auf einer Zeitungsseite oder in einer *crônica* zusammengestückelt, verleitete zur Perspektive eines Sirius. Die summarische Anordnung der verschiedenen Themen, ihre große Anzahl, der unvermeidlich willkürliche Übergang vom einen zum anderen, führten ein Element des Bazars und der Kaprice ein. Eben diese Kaprice, Ausdruck der aleatorischen Lage und des Spleens des zeitgenössischen Individuums, eignete sich als Poetisierung ebenso wie als Lockmittel für die kommerzielle Notwendigkeit, die Leserschaft zu fesseln. In der Tat wurde das Publikum in der imaginären Atmosphäre, die durch die Presse hervorgerufen und das Feuilleton noch verstärkt worden war, dazu angehalten, sich wie ein Konsument in weltumspannendem Ausmaß zu verhalten. Und indem der Feuilletonist die Vielfalt, die Neuheit, die Lebendigkeit, den Preis, die Exklusivität etc. als Attraktionen erkundete, übertrug er die praktischen Anforderungen der Ware auf die Technik der Prosa.

Die Liste an Gemeinsamkeiten zwischen der wöchentlichen *crônica* und den *Postumen Memoiren* lässt sich beliebig erweitern. In beiden Fällen findet sich das Amalgam von Aktualismus und Nichtigkeit, wenngleich mit unterschiedlicher Funktion. Doch warum führt Machado diese Technik, die er seit seiner Jugend beherrschte und an die, wie gezeigt worden ist, die Überlegenheit der ‚zweiten Art' gebunden ist, erst jetzt in die Sphäre des Romans ein? Die Frage ist interessant, denn durch sie lassen sich auf unerwartete Weise die Schritte eines unbestreitbaren *literarischen Fortschritts* spezifizieren. In den 1870er Jahren, als er seine vier schwächeren, fast vollständig vom zeitgenössischen Ambiente abgelösten Romane verfasste, zeigte Machado bereits großes Können, was die frechen und kosmopolitischen Pirouetten des wöchentlichen Feuilletons angeht. Es war also nicht das narrative Verfahren, das fehlte, um die künstlerische Konfiguration der Reife zu erlangen. Die noch zu vollziehende Kehrtwende, die es erlauben würde, der Ausarbeitung des Romans eine verfügbare und geläufige Technik hinzuzufügen, war von ideologischer Ordnung. Ganz allgemein könnte die Zeitungsliteratur, *frivol und etwas zynisch*, als unvereinbar mit ernsthaften künstlerischen Ambitionen erscheinen. Noch entscheidender ist es, dass jene *Mängel* das Gegenteil der *Treue* und *Redlichkeit* darstellen, die man von den Besitzenden als einzige Sicherheit für die Schutzlosigkeit der Abhängigen beinahe verlangen musste. So setzte der historische Ausweg, wie er in den frühen Romanen gesucht wurde, moralische Loyalität und

---

zu kommentieren, mit einem gewissen Respekt für die argumentative Logik, die komplexere Syntax; zudem wies sie bereits eine Vielfalt an Sujets auf, was ihr den Anschein von Belanglosigkeit und Beliebigkeit verlieh. (Anm. L. R. G.)

Engagement für den sozialen Aufstieg der Armen, vor allem der Begabten voraus – Loyalität und Engagement, die unmissverständlich Vorrang vor der *bürgerlichen* Definition der Interessen haben sollten, denen indes die Eigentümer ebenso unterworfen waren. Als Machado erkennt, wie unbegründet diese Erwartungshaltung ist, wird ihm die literarische Tragweite der Modalitäten der Herabsetzung bewusst, denen das Feuilleton den Glanz verlieh, und verwandelt sie in eine geistige Atmosphäre. Die neuen Formen von Konsum und Eigentum, denen der Abhängige und Arme durch die Macht der Umstände hilflos ausgesetzt ist, treten aus dem Schatten und geben nun den Ton an. Unter der prestigereichen Schirmherrschaft von Sterne und den antisozialen Verhaltensweisen, wie sie in der Prosa des Feuilletons kultiviert und ästhetisiert wurden, vereint die narrative Volubilität abwechselnd die Ausbrüche patriarchaler Straflosigkeit mit der Gleichgültigkeit des modernen Eigentümers, der Willkür der alten Sklavenhalteroligarchie und der Verantwortungslosigkeit der neuen Form des Reichtums. Sie setzte die charakteristische Ambiguität der herrschenden brasilianischen Klasse abermals in Szene und schärfte die Abscheu derer, die sie zu verstehen vermögen.[224]

So löst das in den *Memoiren* entwickelte formale Prinzip die Sackgassen aus den frühen Romanen Machados und erhebt sie auf eine neue Ebene. Es ist eine rigorose Dialektik von Inhalt, sozialer Erfahrung und Form, die von einer wahrlich immensen Zunahme an künstlerischer Qualität, historischer Genauigkeit, Tiefe und Weitsicht zeugt. Um sich der Tragweite dieses Vorgangs zuzuwenden, dessen kritische und kumulative Aspekte einander bedingen, gilt es, Distanz einzunehmen.

Vom Standpunkt der lokalen literarischen Entwicklung betrachtet, konstituiert die Enge der frühen Romane nicht einfach einen Mangel, wie die hier dargelegten Überlegungen glauben machen könnten. An anderer Stelle wurde gezeigt, dass diese Werke eine scharfsinnige Antwort auf eine gewisse Unzulänglichkeit des Realismus, wie er von Alencar praktiziert wurde, darstellten – sie entkamen ihm, wenn auch um den Preis dessen, dass sie einen Mangel anderer, vielleicht weniger sympathischer Art erzeugten. In der Tat ließ sich durch die Analyse von Alencars Roman *Senhora* (1875) ein wahrhaftes System ideologischer und ästhetischer Dissonanz konstatieren. Falls es sich nicht um einen Irrtum handelt, ergibt sich dieses aus der unkritischen Übernahme einer Formel des europäischen literarischen Realismus, die an die romantische und liberale Konzeption des Individuums geknüpft und deshalb kaum geeignet ist, die Logik paternalistischer Beziehungen zu reflektieren. Die unschuldige Vereinigung von lokaler Materie und neuer europäischer Form er-

224 Die *crônica* der Zeitung als Ort der Begegnung von Modernisierung und Tradition wurde von Davi Arrigucci Jr. untersucht, „Fragmentos sobre a crônica“. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, S. 51–66.

füllte den Wunsch der gut informierten Leserschaft nach Aktualität, doch verkannte sie die Chemie, die dieser Mischung eigen ist. In Folge gibt es nur wenig Interaktion zwischen den Betrachtungen bzw. den tatsächlich vorgenommenen Beobachtungen der Gesellschaft und dem Hauptstrang der Handlung; sie bleiben einander fremd, was sie auf der allgemeinen Ebene der Komposition nicht daran hindert, einander wechselseitig in Abrede zu stellen. Das Ergebnis ist ein gebrochenes literarisches Universum, in dem den romantischen Ansprüchen – die Triebfeder der Handlung – stets eine lachhafte, unechte, *importierte* Affektiertheit anhaftet.[225] Als der frühe Machado vor dem sogenannten zeitgenössischen Terrain zurückschreckte und den neuen und kritischen Diskurs von individueller Freiheit und dem Recht auf Selbstverwirklichung praktisch aus seinen Romanen verbannte, entkam er damit der trügerischen Lage, in der sich die liberale Ideologie und die Zurschaustellung des Fortschritts unter brasilianischen Bedingungen befanden. Einmal gefestigt, würde es ihm ebendiese Scharfsinnigkeit ab den *Memoiren* erlauben, die Bestrebungen der Moderne massenhaft wiedereinzuführen, nun allerdings explizit mit dem Anstrich von Herabsetzung und Verschiebung, wie es die Umstände geboten; dadurch löste er das in Alencars urbaner Literatur aufgeworfene künstlerische Problem, das er um den Preis der Beschränkung auf die Sphäre innerfamiliärer Herrschaftsbeziehungen in seinen früheren Arbeiten vermieden hatte.

Unbeschadet seiner Naivität wiederum kann Alencars Realismus in den „Porträts der Frauen" als wohlüberlegte Antwort auf die vorangegangenen Romane von Joaquim Manuel de Macedo gesehen werden, auf denen er aufbaut. Als Vergleich diene Kapitel IV aus Macedos Roman *O moço loiro* [Der blonde Junge] (1845), in dem zwei anmutige Gutsherrentöchter am Fenster eines Landhauses Mond und Meer betrachten. Sie erörtern die Nöte, die das Los einer Erbin mit sich bringt: Wie sollten sie den Liebesbekundungen ihrer Anwärter Glauben schenken, wenn diese unweigerlich auf das Geld ihrer Eltern und andere, noch zynischere Überlegungen zurückzuführen waren? Macedo, der Autor von *A moreninha* [Das dunkle Mädchen] (1844), hatte die poetische Resonanz, die größer war, als es den Anschein hatte, aus dem Zusammenspiel von patriarchalem Umfeld, der Landschaft von Rio de Janeiro und ultraromantischen Gemeinplätzen festgehalten, das auch sein Nachfolger aufgreifen würde. Der Reiz der Szenerie steckt in der Künstlichkeit der Ideen, was umso deutlicher wird, als die jungen

225 Schwarz, Roberto. „The Importation of the Novel and Its Contradictions in Alencar". *To the Victor, the potatoes! Literary Form and Social Process in the Beginnings of the Brazilian Novel* [1977]. Übers. Ronald W. Souza. Leiden, Boston: Brill, 2020, S. 16–47.

Damen „das doppelte Maß an Bildung haben wie unsere Brasilianerinnen.“[226] Die enttäuschten Gespräche der Mädchen haben keine kritische Funktion, sondern eine schmeichelnde; es geht also nicht darum, die großen Entwicklungslinien ihrer Lage nachzuzeichnen, sondern vielmehr darum, ihre Verbindung zur zeitgenössischen Zivilisation aufzuzeigen. Mit geringerem bzw. anders geartetem Wohlwollen wurden dieselbe Atmosphäre und eine vergleichbare Thematik in Alencars Roman *Senhora* dargelegt, in dem sich die Etappen eines Erwerbs entfalten und schließlich die Erlösung eines Ehemannes. Als Leser wird man sich an die klare Struktur des Romans erinnern, der in vier, den Begrifflichkeiten wirtschaftlicher Transaktionen gemäßer Teile gegliedert ist – „Der Preis“, „Quittung“, „Besitz“ und „Freikauf“. So brachte Alencar die (etwas widersinnige) analytische Strenge und den (ebenfalls etwas unscharfen) Ernst moralischer Empörung in den vorwiegend koketten und nach Neuigkeiten begierigen Kosmos seines Vorgängers. Dennoch hatten die Vernunft und die so stark hervorgehobene Würde selbst wiederum etwas Kokettes, eher Beweis für Fortschrittlichkeit und europäische Ausrichtung als wirksame Bemühung um Klarheit – wodurch sie auf einer ausgefeilteren Ebene die Konstellation wiederholten, die es zu überwinden galt. Die trügerischen Funktionsweisen von moralistischer Schwingung und analytischer Verve, durch den elitären Hintergrund verhässlicht, die bei Alencar so unangenehm sind, würden später zu den großen kritischen Fundstücken der *Memoiren* zählen, von deren literarischer Materie sie systematischer Bestandteil sind. Indem Machado ihre unmittelbaren und kompensatorischen Motive unterstreicht, die nicht mit der aufgeklärten Geste harmonieren, rekonstituierte er – auf einer neuen Ebene und elektrisiert von der moralischen Urteilskraft und den Mühen der Intelligenz, die sich beide um das Falsche drehen –, die milde Inkonsequenz, die Macedos Prosa in Bewegung hält.

Eine viel freimütigere und populärere komische Strömung vertreten França Júnior, Manuel Antônio de Almeida und Martins Pena. Sie zeichnet sich durch eine außergewöhnliche Ungezwungenheit aus, mit der die kapitalen Ideen der Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts behandelt oder verkannt werden. Die Autoren billigen die prekäre Position der neuen Normativität des Landes und erblicken darin überdies etwas Fröhliches, Erleichterndes. Man denke etwa an die pittoreske Promiskuität in França Júniors *Folhetins* [Feuilletons] zwischen den europäisch ausgerichteten Bestrebungen und der Realität von Sklaverei, Klientelismus und alter patriarchaler Familie, eine Promiskuität, die, zieht man das kritische Bewusstsein ab, der von Machado de Assis entspricht.

226 Macedo, Joaquim Manuel de. *O moço loiro* [Der blonde Junge] [1845]. São Paulo: Martin Claret, 2011, S. 54.

In Martins Penas Komödie *Os dois ou o inglês maquinista* [Das Duo oder Der englische Maschinist] (1845), die noch vor dem Ende des Sklavenhandels verfasst wurde, dreht sich alles um das Unschickliche der thematischen Kombinationen. So sind Mariquinhas drei Verehrer ein armer, aber ehrlicher und patriotischer Cousin, ein Schmuggler von Afrikanern, der seinen Bart bis zu den Augen trägt, und ein englischer Ganove, ebenso unehrlich wie der vorige; die Mutter des Mädchens schlägt Schwarze, um sich Erleichterung zu verschaffen, lässt Gewänder aus Seide bei der französischen Modistin anfertigen und aus Chintz bei Merenciana, versteht es meisterhaft, sich der Sklaven aus der Besserungsanstalt zu bemächtigen und hat natürlich eine Vorliebe für reiche Liebhaber. Und obgleich kein Zweifel daran besteht, wo das Gute ist und wo das Böse, kommt dem Ersteren keine gesonderte literarische Behandlung zu, sondern es steht gleichberechtigt und in größter Vertrautheit neben Barbarei und Übertretungen jeglicher Art. Der Gleichmut, wie er in die flinke Gangart eingelassen ist, ließe sich dem Genre der Farce zuordnen, was jedoch bedeuten würde, den geschichtlichen Sinn des Autors zu verkennen. Man könnte jedoch sagen, dass das Klima der Farce es erlaubte, einige der skandalösen Konstellationen der brasilianischen Normalität künstlerisch festzuhalten.[227]

Die Lösung, die Manuel Antônio de Almeida in seinen *Memórias de um Sargento de Milícias* [Memoiren eines Milizsoldaten] (1854) fand, ist weniger naheliegend, aber ähnlich. Antonio Candido hat auf das Nebeneinander von Gutmütigkeit und Zynismus in Almeidas Prosa hingewiesen, deren Oszillieren einen Raum für die zwei Seiten aller Fragen eröffnet, einmal aus dem Blickwinkel der sozialen Ordnung, einmal aus dem Blickwinkel ihrer Überschreitung. Daher ein gewisses Schweben des moralischen Urteils sowie der Klassenperspektive, in angenehmem Kontrast zur *kritischen* Intonation, wie sie die Romantiker, vor allem Alencar, entwickelt haben, und die durchdrungen ist von einer etwas pharisäischen Empörung und Anmaßung persönlicher Überlegenheit. Antonio Candido bemerkt zudem die „sanften phantastischen Elemente“[228] dieses Rhythmus, der eine mythische „Welt ohne Schuld“ suggeriert, „eine Welt, die befreit scheint von der Last des Fehlers und der Sünde.“[229] Um diese Beobachtungen – auf die sich die vorliegenden Ausführungen weitestgehend stützen – mit dem hier ausgearbeiteten Schema zu verknüpfen, sei ergänzt, dass die Erzählung in einem halbfabulösen Ancien Régime spielt, das mit der zeitgenössischen *normalisierten* Epoche kontrastiert. „Es war zu Zeiten des Königs“, als sich die Land-

---

227 Vergleiche hierzu die zahlreichen Beobachtungen von Arêas, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

228 Candido, Antonio. „Dialektik des Malandro“. *Literatur und Gesellschaft*. Übers. Marcel Vejmelka, Hg. Ligia Chiappini. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, S. 143.

229 Candido, Antonio. „Dialektik des Malandro“, S. 138.

vögte und weitere Beamte der Hoheit ihres Amtes gemäß kleideten und benahmen, anders als die heutigen Beamten, denen „nichts Imposantes anhaftet, weder in ihrer Erscheinung noch in ihrem Gewand.“[230] Es besteht kein Zweifel, dass der Zauber vergangener Zeiten nicht nur den Kleidern und farbenfrohen Bräuchen entspringt, sondern vor allem der spürbaren Abwesenheit des modernen Sinns für Moral, die für die ihm Unterworfenen eine utopische Konnotation hat. Somit bleibt eine Spannung bestehen zwischen dem moralischen Gewissen, von dem die Prosa stillschweigend zeugt, und sei es nur, um es zu umgehen, und der vom Klientelismus begünstigten Welt persönlicher Abmachungen. Die subtil moderne Komik des Romans beruht auf dieser Distanzierung.

Man kann also sagen, dass die hier aufgezeigten Strömungen unbeschadet der verschiedenen Akzentuierungen ein und dieselbe Problematik erkunden und entfalten, deren Ursprung ein außerliterarischer ist und die vom Kurs der brasilianischen Realität und ihrer Eingliederung in die zeitgenössische Welt aufgeworfen wird. Die praktische Matrix hatte sich mit der nationalen Unabhängigkeit herausgebildet, als sich die an den weltweiten Fortschritt gekoppelten Ziele eines modernen Staates und das Fortbestehen der gesellschaftlichen Struktur der Kolonialzeit auf perverse Weise miteinander verbanden. Zwischen dieser Konfiguration und jener der kapitalistischen Nationen bestand ein grundlegender Unterschied. Innerhalb des Rahmens der neuen internationalen Arbeitsteilung und des entsprechenden Systems von Prestige war dieser Unterschied mit einem negativen Vorzeichen versehen: Er bedeutete Rückständigkeit, pittoreske Eigenheit, Entfremdung von neuen Themen, Verstrickung in Problemen ohne zeitgenössische Relevanz. In diesem im wahrsten Sinne des Wortes entfremdeten Netz verheddert, würde es der künstlerischen Arbeit und der geschichtlich-sozialen Reflexion zukommen, diese Abschottung aufzulösen und die universale Aktualität der immensen Blöcke kollektiver Erfahrung, die als peripher stigmatisiert und annulliert worden war, zu entdecken bzw. zu konstruieren.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung die singuläre und irritierende Polarisierung war, unter welche die brasilianische Realität eine Reihe an Kategorien stellte, die der modernen Erfahrung angehören. Diese soziale Eigentümlichkeit wurde auf unzählige Arten wahrgenommen und reflektiert, angefangen bei den alltäglichen, die nicht aufgezeichnet wurden, bis hin zu denen, die in Zeitungen oder Büchern bewahrt worden sind. Im künstlerischen Bereich lässt sich im Einklang mit unmittelbaren und populären Reaktionsweisen eine kleine Tradition komischer Literatur beobachten, die unprä-

230 Almeida, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias* [Memoiren eines Milizsoldaten] [1854]. São Paulo: Martins Fontes, 2005, S. 6.

tentiös, dafür aber bemerkenswert respektlos ist. Geleitet vom romantischen Sinn für geschichtliche Besonderheiten und im Wissen um die Betrügerei, die der Persönlichkeitskonzeption derselben Romantik unter den lokalen Umständen anhaftete, behandeln diese Schriftsteller die sogenannten *fortschrittlichen* Standpunkte und Sitten ohne jegliche Rücksicht und räumen ihnen vor allem keinen Vorrang ein vor dem reputationsarmen, nicht bürgerlichen Alltag von Rio de Janeiro. Die kritische Relevanz dieser Komik, ihre Verbindung zur Kolonialzeit sowie ihre moderne Ausprägung in Mário de Andrades *Macunaíma* (1928) und Oswald de Andrades *Serafim Ponte Grande* (1933) hat Antonio Candido herausgearbeitet.[231] Im Gegensatz dazu adaptierte die Linie Macedo–Alencar die Komplikationen der subjektiven Bestrebungen, das eigene Innerste, das liberale Gefühl oder allgemeiner, die sich als autonom wahrnehmende Individualität, an die feine Gesellschaft von Rio de Janeiro – daher die bereits analysierten Unvereinbarkeiten, die Machado in seinen frühen Romanen zu kaschieren suchte. In den *Postumen Memoiren* schließlich erfährt die Bewegung auf übergeordneter Ebene eine Synthese, in der ihre guten wie ihre schlechten Momente wieder aufgegriffen und in Glanzpunkte verwandelt werden. Die Innerlichkeit erfährt höchste Entfaltung, voller Schlupfwinkel und Enthüllungen, aber abgelöst vom Schick, der Überlegenheit und dem reformistischen Potential, die Macedo und Alencar ihr in unterschiedlichem Maße zugesprochen hatten. Behandelt man das innere Universum als Kammer imaginärer Kompensationen, die im Einklang mit den entscheidenden Errungenschaften der wissenschaftlichen Auffassung vom Menschen stehen, drängt dieses keineswegs in Richtung Fortschritt. Vielmehr fügt es sich, ohne sich selbst zu reformieren zu suchen, in den lebendigen Reigen ein, den die populär inspirierte Literatur auf der Grundlage des realen Dynamismus der brasilianischen Gesellschaft zu erfinden wusste. Martins Penas und Manuel Antônio de Almeidas Rhythmik wird in den *Postumen Memoiren* wieder aufgenommen, nur dass sie jetzt in die Höhen des anspruchsvollen zeitgenössischen Selbstgefühls à la Alencar getragen wird, das sie zwar nachdrücklich verurteilt, sich aber dennoch zu ihrem Komplizen macht, indem sie es integriert und dadurch seinerseits verurteilt wird.[232]

So löste die Erzähltechnik der *Postumen Memoiren* also Fragen, die vierzig Jahre brasilianische Literatur aufgeworfen hatten, und fand vor allem angemessene Bewegungen für das ideologisch-moralische Schicksal, das in der Organisation der brasilianischen Gesellschaft angelegt ist. Es ist deutlich geworden, dass

231 Candido, Antonio. „Dialektik des Malandro“, S. 142.

232 Vinicius Dantas untersuchte in Bezug auf eine Erzählung von Machado, „O diplomático“ [„Der Diplomatische“], die Kontinuitäten und Unterschiede zwischen Machados reifer Prosa und der populären Komik zwischen 1830 und 1840, wie er sie in der Presse kultiviert hatte. Vgl. Dantas, Vinicius. „O narrador cronista e o narrador contista“, Unicamp, 1984.

die ästhetischen Probleme eine Objektivität aufweisen, die aus dem künstlerischen Innen und Außen der Geschichte hervorgehen. Nimmt der Schriftsteller diese in Angriff, wenn auch unter dem bereinigten Charakter einer formalen Gleichung, arbeitet er ausgehend von einem Substrat, das die Literatur übersteigt und dem die erzielten Lösungen ihre Kraft und ihren Niederschlag verdanken. Die Fragen der Form lassen sich nicht auf sprachliche Fragen reduzieren, bzw. nur insofern, als dass sie weitere Fragen aus der praktischen Domäne implizieren. In einem simplen Schema setzen die Elementarzellen der machadianischen Gangart in höchstem Maße eine Beurteilung der bürgerlichen zeitgenössischen Kultur sowie der spezifischen Situation der herrschenden brasilianischen Klasse voraus, die verbunden ist mit der unerbittlichen und teilweise automatisierten Disziplin eines literarischen Verfahrens, dem die historische Bedeutung dieses Konflikts seine einzigartige Schwingung verleiht.

Die materialistische Inspiration der vorliegenden Arbeit wird den Lesern und Leserinnen nicht entgangen sein. Und doch folgt der eingeschlagene Weg einer der gewöhnlichen Richtung entgegengesetzten. Anstelle des Künstlers, gefangen in sozialen Zwängen, denen er nicht zu entkommen vermag, wurde sein methodisches und intelligentes Bemühen aufgezeigt, diese einzufangen, sich ihnen anzunähern, ihre Auswirkungen zu begreifen und sie als Konstituenten seines Schreibens zu assimilieren, dem sie ein *reales* Gerippe und *reales* Gewicht verleihen. Diese Prosa, durch die zeitgenössische Geschichte diszipliniert, ist das Ziel des großen Schriftstellers – und nicht sein Ausgangspunkt, der in der modernen Gesellschaft unweigerlich von der Kontingenz und Isoliertheit des Individuums zersetzt wird.

Zurück zu Machado de Assis: Es wurde gezeigt, dass seine narrative Formel auf akribische Weise die ideologischen und künstlerischen Fragen des brasilianischen 19. Jahrhunderts bedient, die an die periphere Lage des Landes gebunden sind. Treffer, Sackgassen, Beschränktheiten, Lächerliches, sei es von Vorgängern oder von Zeitgenossen, nichts davon ging verloren, alles wurde neu zusammengefügt und in ein Element von Wahrheit verklärt. Andererseits liefert die Formalisierung der lokalen Klassenbeziehungen, weit davon entfernt, eine Einschränkung darzustellen, die wirklichkeitstreue Grundlage für den karikierten Universalismus der *Memoiren*, einem der Aspekte ihrer tatsächlichen Universalität. Die Imperative der Volubilität mit ihrem stark ausgeprägten National- und Klassencharakter verleihen dem offenkundig antilokalistischen Repertoire an Formen, Verweisen, Themen etc., deren künstlerisches Interesse in eben dieser Deformation liegt, eine eigene historische Bewegung und Bedeutung. Machados bemerkenswerte Freiheit und Ausführlichkeit im literarischen Umgang mit der westlichen Tradition beruht auf der passgenauen Lösung, die er für die Nachahmung seiner geschichtlichen Erfahrung ausgearbeitet hat.

Zuletzt sei an die verblüffende Note erinnert, die mit den unaufhörlichen Manövern oder Übertretungen des „Toten, der zum Autor geworden ist“ einhergeht: Die Norm, gegen die verstoßen wird, ist ausdrücklich gültig (andernfalls fände der angestrebte Konflikt nicht statt), und dabei nach wie vor die Regel der Törichten. Wie ist in einer derartigen Situation zu reagieren? Soll man sich der Schule der Niedertracht dieser Bewegung anschließen oder sich von ihr distanzieren, um sie in einen Inhalt zu verwandeln, dessen Kontext einem selbst zu konstruieren obliegt? Mit einem hervorstechenden, aber rätselhaften Profil in der Art von Baudelaire und Flaubert, Dostojewski und Henry James lässt sich das künstlerische Verfahren selbst absichtlich als Teil dessen aufdecken, was in Frage steht. Nicht weil die Literatur, wie man heutzutage oft vernimmt, um sich selbst kreisen sollte, sondern weil in der Arena, die Mitte des 19. Jahrhunderts eröffnet wurde und deren letzte Instanz der gesellschaftliche Antagonismus ist, jede Repräsentation aufgrund der Implikationen ihrer Form eine politische Komponente enthielt; das literarische Wagnis war es nun, gerade dies zu unterstreichen und über die Bedingungen einer vertrauensvollen und passiven Lektüre herzufallen, anders gesagt, die Leserschaft zum Leben zu erwecken.[233] Bekanntermaßen ist die offenkundigste Technik der *Memoiren* dem 18. Jahrhundert entlehnt, doch liegt darin nicht die wesentliche Neuartigkeit eines Autors aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Die getreue Nachahmung der Unverschämtheit der herrschenden brasilianischen Klasse; der scharfe Sinn für ihre zeitgenössische Bedeutung und ihre schädlichen Auswirkungen; die völlige Ungewissheit im Hinblick auf ihre Dauer und – das ist die höchste Kühnheit – auf die Überlegenheit der Zivilisation, die ihr als unerreichtes Vorbild diente: Es ist dieses komplexe und von hoher Reife zeugende Ganze, dem die spezifisch moderne Ausprägung der machadianischen Form, so deutlich und so verwirrend zugleich, zu verdanken ist. Die narrative Methode reinigte die patriotische und schöngeistige Willfährigkeit (wenn es umgekehrt nicht funktionierte ...) von dem selbstverliebten und überholten Bild, das die brasilianische Elite von sich hatte, und das sich in eine – wahrlich unversöhnliche – Chiffre des Schicksals der bürgerlichen Zivilisation verwandelt sah. Anders als die aktuelle antirealistische Strömung glauben lässt, zeitigte die von kritischem Sinn gebildete historische Mimesis weder Provinzialismus noch Nationalismus oder Rückständigkeit. Und wenn die Gelehrten dieses Landes zum Teil der Meinung waren, dass der fort-

233 „Wenn du, um die Rhetorik zu studieren / Nicht in Professor Satans Hörsaal saßt / Wirf fort, was ohnehin du nicht erfasst / Sonst wirst du Hysterie mir attestieren.“ Charles Baudelaire, „Epigraph zu einem verbotenen Buch“, in: *Die Blumen des Bösen* [1857]. Übers. Simon Werle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017, S. 495. Die Verse richten sich an den „Gesetze[n] Freund bukolischer Lektüren, / Voll Biedersinn und nüchternem Verstand.“

schrittlichste und universalste brasilianische Schriftsteller über das systematische Unrecht, kraft dessen sich Brasilien in den zeitgenössischen Zusammenhang einfügte, hinweggegangen sei, so ist dies auf eine ebenso historische Blindheit zurückzuführen, eine mehr oder minder entfernte Verwandte der Unverschämtheit, die Machado *nachahmte*.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. „Ideen zur Musiksoziologie“. *Klangfiguren*. *Gesammelte Schriften*, Bd. 16. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 9–23.

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Adorno, Theodor W. „Rede über Lyrik und Gesellschaft“. *Noten zur Literatur*. *Gesammelte Schriften*, Bd. 11. Hg. Rolf Tiedemann, 1996, S. 48–68.

Alencar, José de. *A pata da gazela*. *Obra completa*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

Alencar, José de. *Lucíola. Obra completa*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

Alencar, José de. *Sonhos d'ouro. Obra completa*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

Alencastro, Luiz Felipe de. „La traite negrière et l'unité nationale brésilienne“. *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer* 66, 244–245 (1979), S. 395–419.

Almeida, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias* [1854]. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Andrade, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo* [1940]. Rio de Janeiro: Record, 2022.

Andrade, Oswald de. *Serafim Ponte Grande. Obras incompletas*. Hg. Jorge Schwartz. São Paulo: Edusp, 2021.

Araripe Júnior, Tristão de Alencar. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: MEC/ Casa de Rui Barbosa, 1966.

Arêas, Vilma. „No espelho do palco“. *Os pobres na literatura brasileira*. Hg. Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983, S. 26–30.

Arêas, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Arendt, Hannah. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* [1951]. München: Piper, 1991.

Arrigucci Jr., Davi. „Fragmentos sobre a crônica“. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, S. 51–66.

Assis, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*, 4 Bd. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015.

Auerbach, Erich. *Mimesis*. Tübingen: A. Francke, 2015 [1946].

Barbosa, Rui. „Machado de Assis“. *Novos discursos e conferências*. São Paulo: Livraria Acadêmica, 1933.

Baudelaire, Charles. „Epigraph zu einem verbotenen Buch“. *Die Blumen des Bösen* [1857]. Übers. Simon Werle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017.

Bénichou, Paul. „La démolition du héros“. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948, S. 128–148.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire, ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Gesammelte Schriften*, Bd. I-2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Bd. V-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Bosi, Alfredo. „A máscara e a fenda“. Hg. Alfredo Bosi und anderen, *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, S. 437–457.

Bosi, Alfredo. „Slavery between Two Liberalisms“ [1988]. *Brazil and the Dialectic of Colonization*. Übers. Robert Patrick Newcomb. University of Illinois Press, 2015, S. 163–208.

Bourget, Paul. „Ernest Renan“. *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*. Übers. A. Köhler. Minden in Westfalen: Bruns, 1903 [1883].

Bürger, Peter. „Naturalismus – Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität“. Hg. Christa Bürger und anderen. *Naturalismus/Ästhetizismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 18–55.

Candido, Antonio. „An Outline of Machado de Assis“ [1968]. *Antonio Candido: On Literature and Society*. Übers. und Hg. Howard S. Becker. Princeton: Princeton University Press, 1995, S. 104–118.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-012

Candido, Antonio. „Dialektik des Malandro“ [1970]. *Literatur und Gesellschaft*. Übers. Marcel Vejmelka, Hg. Ligia Chiappini. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, S. 119–143.
Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira* [1959]. São Paulo: Todavia, 2023.
Carvalho, José Murilo de. „A política da abolição: o rei contra os barões“. *Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Vértice, 1988, S. 50–83.
Costa, Emília Viotti da. „Liberalism: Theory and Practice“. *The Brazilian Empire: Myths and Histories*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 2000, S. 53–77.
D'Alincourt, Luís. *Memórias sobre a viagem do porto de Santos à cidade de Cuiabá* [1826]. Belo Horizonte, 1979.
Dostojewski, Fjodor. *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* [1864]. Übers. Ursula Keller. München: Manesse, 2021.
Engels, Friedrich. „Der 24. Juni“, *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 5, Berlin: Dietz, 2009 [1959], S. 123–127.
Faoro, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.
Fernandes, Florestan. „As implicações sócio-econômicas da Independência“. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, S. 31–85.
Flaubert, Gustave. Brief an Louise Colet, 16. Januar 1852. *Die Briefe an Louise Colet*. Übers. Cornelia Hasting. Zürich, Haffmans, 1995.
Franco, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata* [1969]. São Paulo: Unesp, 2008.
Freud, Sigmund. „33. Vorlesung. Die Weiblichkeit“. *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, *Gesammelte Werke*, Bd. 15. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1940, S. 119–145.
Freud, Sigmund. „Der Dichter und das Phantasieren“ [1908]. *Studienausgabe*, Bd. 10. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
Freyre, Gilberto. *Das Land in der Stadt. Die Entwicklung der urbanen Gesellschaft Brasiliens* [1977]. Übers. Ludwig Graf von Schönfeldt. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.
Freyre, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2013.
Gledson, John. „*Casa Velha*: A Contribution to a Better Understanding of Machado de Assis“. *Bulletin of Hispanic Studies* 60.1 (1983): 31–48
Gledson, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Übers. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
Gledson, John. *The deceptive realism of Machado de Assis*: Liverpool, Francis Cairn, 1984.
Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
Hirschman, Albert O. *Leidenschaften und Interessen. Politische Begründungen des Kapitalismus vor seinem Sieg*. Übers. Sabine Offe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
Hobsbawm, Eric J. *The Age of Empire*. New York: Pantheon, 1987.
Hofstadter, Richard. *Social darwinism in American thought*. Boston: Beacon Press, 1955.
Horkheimer, Max. „Autorität und Familie“. *Kritische Theorie: Eine Dokumentation*. Hg. Alfred Schmidt. Frankfurt am Main: Fischer, 1968, S. 277–360.
Lima, Manuel de Oliveira. *O império brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1927.
Lukács, Georg. „Der Roman“. *Moskauer Schriften. Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934–1940*. Hg. Frank Benseler. Frankfurt am Main: Sendler, 1981, S. 17–56.
Lukács, Georg. „Dostojewski“ [1946]. *Werke*, Bd. 5. Neuwied: Luchterhand, 1964, S. 161–176.
Lukács, Georg. „Balzac als Kritiker Stendhals“ [1935]. *Werke*, Bd. 6. Neuwied: Luchterhand, 1965, S. 490–509.
Macedo, Joaquim Manuel de. *O moço loiro* [1845]. São Paulo: Martin Claret, 2011.

Macpherson, Crawford Brough. „Hobbes's bourgeois man". *Democratic theory: Essays in Retrieval*. Don Mills: Oxford University Press, 2012, S. 238–250.
Magalhães Júnior, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*, Bd. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
Marx, Karl. „Die Junirevolution" [1848]. *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 5, Berlin: Dietz, 2009 [1959].
Marx, Karl. „Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850" [1850]. *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 7, Berlin: Dietz, 1990 [1960], S. 9–107.
Marx, Karl. Marx an Joseph Weydemeyer, 5. März 1852. *Karl Marx/Friedrich Engels*, *Werke (MEW)*Dietz, Bd. 28. : Berlin, 1987 [1963], S. 503–508.
Marx, Karl. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* [1852]. *Karl Marx/Friedrich Engels*, *Werke (MEW)*, Bd. 8, Berlin: Dietz, 2008 [1960], S. 111–207.
Marx, Karl. *Das Kapital* [1867], Bd. I, *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 23. Berlin: Dietz, 2013 [1962].
Marx, Karl. *Kritik des Gothaer Programms* [1875]. *Karl Marx/Friedrich Engels, Werke (MEW)*, Bd. 19. Berlin: Dietz, 1973 [1962], S. 13–32.
Mattos, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema. A formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1987.
Meinecke, Friedrich. *Die Entstehung des Historismus* [1936]. München: R. Oldenbourg, 1965.
Mello e Souza, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
Merquior, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
Meyer, Augusto. „De Machadinho a Brás Cubas". *Revista do Livro* 11 (Sept. 1958): 9–18.
Meyer, Marlyse. „Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica". *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Hg. Antonio Candido. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
Miguel-Pereira, Lúcia. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973 [1950].
Nabuco, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977 [1883].
Novais, Fernando A. „Passagens para o Novo Mundo" [1984]. *Aproximações. Estudos de história e historiografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, S. 183–194.
Oehler, Dolf. *Ein Höllensturz der Alten Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
Oehler, Dolf. *Pariser Bilder I (1830–1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
Paes, José Paulo. „A armadilha de Narciso". *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, S. 37–48.
Passos, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado*. São Paulo: Annablume, 1996.
Proust, Marcel. „À propôs du ‚style' de Flaubert". *Contre Sainte-Beuve*. Paris, La Pléiade, 1971 [1954].
Reale, Miguel. *A filosofia de Machado de Assis*. São Paulo: Pioneira, 1982.
Romero, Sílvio. „O Brasil social de Euclides da Cunha". *Realidades e ilusões no Brasil*. Hg. Hildon Rocha. Petrópolis: Vozes, 1979.
Romero, Sílvio. *História da literatura brasileira*, Bd. 1. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.
Santiago, Silviano. „Retórica da verossimilhança". *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 2000, S. 27–46.
Sartre, Jean-Paul. *L'idiot de la famille*, Bd. 3. Paris: Gallimard, 1972.
Schwarz, Roberto. „The Importation of the Novel and Its Contradictions in Alencar". *To the Victor, the potatoes! Literary Form and Social Process in the Beginnings of the Brazilian Novel* [1977]. Übers. Ronald W. Souza. Leiden, Boston: Brill, 2020.
Sousa, Octavio Tarquinio de. *A vida de D. Pedro I*, Bd. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
Trotzki, Leo. *Geschichte der russischen Revolution* [1930]. Berlin: Manifest, 2022.

Vaché, Jacques. Brief an André Breton, 29. April 1917. *Kriegsbriefe*. Übers. Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt. Hamburg: Nautilus, 1979.

Veríssimo, José „Alguns livros de 1895 a 1898". *Estudos de literatura brasileira*, Reihe 1. Belo Horizonte, Itatiaia, 1976, S. 135–179.

Watt, Ian „The ironic voice". *The Literal Imagination: Selected Essays*. Hg. Bruce Thompson. Palo Alto, California: The Society for the Promotion of Science and Scholarship, 2002, S. 37–50.

Watt, Ian. „Introduction". Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Boston: Riverside Edition, 1965, S. vii–xxxv.

Wood, Ellen Meiksins. „Capitalism and human emancipation". *New Left Review* 167 (Jan/Feb 1988): 5–6.

Anhang

Aufbereitet von Laura Rivas Gagliardi

Werke von Machado de Assis auf Deutsch

Geschichten aus Rio de Janeiro. Übers. Willibald Schönfelder. Heidelberg: J. Groos, 1924.
Die nachträglichen Memoiren des Bras Cubas. Übers. Wolfgang Kayser. Zürich: Manesse, 2003 [1950].
Dom Casmurro. Übers. E. G. Meyenburg. Zürich: Manesse, 1951; Bern, 1953.
Der Irrenarzt. Übers. Curt Meyer-Clason. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
Dom Casmurro. Übers. Harry Kaufmann. Berlin: Rütten und Loening, 1966.
Postume Erinnerungen des Bras Cubas. Übers. Erhard Engler. Berlin: Rutten und Loening, 1967; Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
Quincas Borba. Übers. Georg Rudolf Lind. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
Meistererzählungen. Übers. Curt Meyer-Clason. Zürich: Diogenes, 1987.
Kurz vor Mitternacht: Sechs Variationen über ein Thema. Übers. Ray-Güde Mertin. Frankfurt: Insel, 1994.
Der geheime Grund. *Meistererzählungen*. Übers. Curt Meyer-Clason. München: Deutsches Taschenbuch, 1970; Frankfurt: Eichborn, 1996.
Tagebuch des Abschieds. Über. Berthold Zilly. Berlin: Verlag Friedenauer Presse, 2009.
Dom Casmurro. Übers. Marianne Gareis. Zürich: Manesse, 2013.
Das babylonische Wörterbuch. Übers. Marianne Gareis und Melanie Strasser. München: Manesse, 2018.

https://doi.org/10.1515/9783110790016-013

Werke von Roberto Schwarz

Portugiesisch

Kritische Werke

A sereia e o desconfiado: ensaios críticos [1965]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro [1977]. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.
O pai de família e outros estudos [1978]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
Os pobres na literatura brasileira. Hg. São Paulo: Brasiliense, 1983.
Que horas são? (ensaios) [1987]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis [1990] São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.
Duas meninas [1997]. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
Sequências brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
Cultura e política (Sammelband). São Paulo: Paz e Terra, 2001.
Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
As ideias fora do lugar (Sammelband). São Paulo: Penguin Companhia, 2014.
Antonio Candido 100 anos. Hg. Maria Augusta Fonseca und Roberto Schwarz. São Paulo: Editora 34, 2018.
Seja como for. Entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Editora 34, 2019.

Literarische Werke

Pássaro na gaveta. São Paulo: Massao Ohno, 1959 (Gedichte).
Corações veteranos. Rio de Janeiro: Coleção Frenesi, 1974 (Gedichte).
A lata de lixo da história [1977]. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 (Theaterstück).
Rainha Lira. São Paulo: Editora 34, 2022 (Theaterstück).

Übersetzungen

Adorno, Theodor W. „Ideias para a sociologia da música“. *Teoria e prática* 3 (1968): 123–135.
Brecht, Bertolt. *A exceção e a regra*. Uraufgeführt vom Teatro da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1968.
Brecht, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouros* [1990], São Paulo: Cosac Naify, 2001.
Brecht, Bertolt. *A vida de Galileu*. São Paulo: Abril, 1977.
Bruckner, Ferdinand. *Males da juventude*. Uraufgeführt vom Teatro Jovem, São Paulo: 1961.
Dorfman, Ariel. „Duas crônicas norte-americanas“. *Novos Estudos CEBRAP* 1.3 (Jun. 1982): 68–70.
Hirschman, Albert O. „A moralidade e as ciências sociais“. *Novos Estudos CEBRAP* 1.1 (Dez. 1981): 25–31.

Hirschman, Albert O. „Sobre Hegel, imperialismo e estagnação estrutural". *Almanaque* 9 (1979): 68–72.
Marx, Karl; Engels, Friedrich. „A ideologia em geral". *Homem e sociedade*. Hg. Fernando Henrique Cardoso und Octavio Ianni. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, S. 304–317.
Schiller, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Einleitung und Anmerkungen von Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1963; *A educação estética do homem* Einleitung und Anmerkungen von Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.
Simmel, Georg. „Indivíduo e díade". *Homem e sociedade*. Hg. Fernando Henrique Cardoso und Octavio Ianni. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, S. 128–135.

Englisch

„Neo-Backwardness in Bolsonaro's Brazil". *New Left Review*. 123 (Mai/Jun. 2020): 25–38.
To the Victor, the Potatoes! Übers. und Hg. Ronald W. Souza. Leiden: Brill, 2019
„Antonio Candido 1918–2017". *New Left Review*. 107 (Sept./Okt. 2017): 47–54.
Two Girls and Other Essays. Hg. Francis Mulhern. London: Verso, 2013.
„Political Iridescence". *New Left Review*. 75 (Mai/Jun. 2012): 89–117.
„Competing Readings". *New Left Review*. 48 (Nov./Dez. 2007): 85–107.
„Preface with Questions". *New Left Review*. 24 (Nov./Dez. 2003): 31–39.
A Master on the Periphery of Capitalism: Machado de Assis. Durham: Duke University Press, 2001.
Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture. Hg. John Gledson London: Verso, 1992.

Deutsch

„Deplatzierte Ideen". Übers. Jobst Welge. *Lateinamerikanische Kulturtheorien: Grundlagentexte*. Hg. Isabel Exner und Gudrun Rath. Konstanz: Konstanz University Press, 2015, S. 153–168.
„Wer sagt mir, Machado de Assis sei nicht Brasilien?" *Brasilianische Literatur*. Hg. Mechtild Strausfeld. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 47–74.
„Kultur und Politik in Brasilien: Beobachtungen aus den 60er Jahren". Übers. David Wittenberg. Sendung Hessischer Rundfunk, 1971.

Sekundärliteratur zu Roberto Schwarz

Portugiesisch

Alambert, Francisco. „Lugar da dialética, dialética do lugar. Três notas sobre filiações, fidelidades e afinidades na formação intelectual de Roberto Schwarz“. *Capítulos do marxismo ocidental*. Hg. Ricardo Musse und Isabel Loureiro. São Paulo: Editora Unesp, 1998, S. 229–247.

Arantes, Otília. „Arquitetura Nova antigamente: o que fazer? Conversando com um modernista recalcitrante“. *Revista Trans/Form/Ação*. 18 (1995): 15–22.

Arantes, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Bergamo, Edvaldo A., und Rojas Juan Pedro. *Candido, Schwarz & Alvim: a crítica literária dialética no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019.

Bosi, Alfredo. „A escravidão entre dois liberalismos“. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, S. 194–245.

Brito, Antônio Carlos de. „‚Uma análise concreta de uma situação concreta‘: Roberto Schwarz x Machado de Assis“. *Movimento* (3. Okt. 1977), S. 17.

Bueno, André. „O negativo da Nação. Roberto Schwarz pensa o Brasil“. *A vida negada e outros estudos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, S 129–150.

Cardinali, Claudio. „Notas sobre Rainha Lira“ *Remate de Males* 42.2 (2022): 608–618.

Cardoso, Sebastião Marques. „Horizontes da crítica literária brasileira contemporânea: Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima“. *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, S. 165–184.

Carvalho, Sérgio de. „Questões sobre a atualidade de Brecht“. *Revista Sala Preta* 6 (2006): 167–173.

Cevasco, Maria Elisa; Ohata, Milton. *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Cevasco, Maria Elisa. „Modernização à Brasileira“. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (Dez. 2014): 191–212.

Eulalio, Alexandre. „Pai de família, mas desconfiado“. *Livro involuntário*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, S. 313–317.

Figueira, Sérvulo Augusto. „Machado de Assis, Roberto Schwarz: psicanalistas brasileiros?“ *Nos bastidores da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Fischer, Luís Augusto. „As ideias fora o lugar e o perspectivismo ameríndio“. *A formação em perspectiva: ensaios de literature, cutlura e sociedade*. Hg. Luis Alberto Alves. Rio de Janeiro: Beco de Azougue, 2014.

Fischer, Luís Augusto. „Roberto Schwarz não entra no coro ufanista“. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022, S. 325–332.

Franco, Maria Sylvia de Carvalho. „As ideias estão no lugar“. *Cadernos de Debate* 1 (1976): 61–64.

Gagliardi, Laura Rivas. „*Seja como for*. Resenha“. *Romanistisches Jahrbuch* 71.1 (2020): 384–387.

Gledson, John. „Roberto Schwarz: Um mestre na periferia do capitalismo“. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia. das Letras, 2006, S. 236–278.

Gonçalves, Anderson; Otsuka, Edu Teruki; Rabello, Ivone Daré. „O retratista e os intelectuais às voltas com 1964“. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 57 (Dez. 2013): 327–348.

Konder, Leandro. „Roberto Schwarz“. *Intelectuais brasileiros e marxismo*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991, S. 95–101.

Lafetá, João Luiz. „Batatas e desejos“. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2004, S. 103–113.
Lebrun, Gerárd. „Algumas confusões, num severo ataque à intelectualidade“. *Discurso USP* 12 (1980): 145–152.
Lima, Luiz Costa. „Sobre a questão da mímesis. Carta a Roberto Schwarz“. *Novos Estudos CEBRAP* 33 (1992): 171–172.
Lima, Luiz Costa. „Schwarz e a crítica nacional“. *Suplemento Literário* d’*O Estado de S. Paulo*, 11 dez. 1965, S. 35.
Lotufo, Marcelo F. „O papel da teoria da dependência em Roberto Schwarz“. *Hispania* 97.4 (Dez. 2014): 589–559.
Maia, João Roberto; Alves, Luis Alberto. *Em parceria: estudos de literatura, crítica e sociedade*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
Melo, Alfredo César Barbosa de. „Pressupostos, salvo engano, de uma divergência silenciosa: Antonio Candido, Roberto Schwarz e a modernidade brasileira“ *ALEA* 16.2 (Jul./ Dez. 2014): 403–420.
Merquior, José Guilherme. „A crítica de Roberto Schwarz“. *Suplemento Literário. O Estado de S. Paulo*, 5. Feb. 1966, S. 40.
Miceli, Sergio. „O chão e as nuvens. Ensaios de Roberto Schwarz entre arte e ciência“. *Novos Estudos CEBRAP* 70 (Nov. 2004): 87–97.
Mota, Carlos Guilherme. „Vanguarda e conformismo, segundo Roberto Schwarz“. *Ideologia da cultura brasileira (1933–1974)*. São Paulo: Ática, 1994, S. 245–249.
Moura, Flávio Rosa de. „Um crítico no redemoinho“. *Revista Tempo Social USP* 23.2 (Nov. 2011): 71–99.
Otsuka, Edu Teruki. „Sequências brasileiras, ruptura mundial“. *Eutomia* 1.11 (Jan./Jun. 2013): 199–213.
Pasini, Leandro. „A forma do ensaio de Roberto Schwarz. Acumulação crítica e o fio solto do modernismo brasileiro“. *Novos Estudos CEBRAP* 40.2 (Mai/Aug. 2021): 315–333.
Pessoa, Patrick. „O conceito de autonomia como especificidade em Roberto Schwarz“. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco: 2008, S. 37–41.
Prado Júnior, Bento. „A sereia desmistificada“. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, S. 201–217.
Querido, Fabio Mascaro. „Pensamento ao quadrado: Roberto Schwarz e o Brasil“. *Lua Nova* 107 (2019): 235–261.
Ricupero, Bernardo. „Da formação à forma. Ainda as ‚ideias fora do lugar‘“. *Lua Nova* 73 (2008): 59–69.
Ricupero, Bernardo. „O lugar das ideias: Roberto Schwarz e seus críticos“. *Sociologia & Antropologia* 3 (2013): 525–556.
Rodrigues, Lidiane Soares. *Dossiê Roberto Schwarz*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 74 (Dez. 2019).
Rouanet, Sérgio Paulo. „Contribuição para a dialética da volubilidade“. *Revista USP* 9 (1991): 175–194.
Sader, Emir. „Nós que amávamos tanto o *Capital* – fragmentos para a história de uma geração“. *Sociologias UFRGS* 14 (2005): 150–177.
Safatle, Vladimir. „A dialética do romance nacional: retorno ao debate Roberto Schwarz/Bento Prado Jr.“. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, S. 273–297.
Santiago, Silviano. „Para além da história social“. *Narrativa: ficção e história*. Hg. Dirce Côrtes Riedel. Rio de Janeiro: Imago, 1988, S. 241–256.
Schnaiderman, Boris. „A tímida sereia e o crítico desconfiado“. *Suplemento Literário* d’O *Estado de S. Paulo*, 30. Jul. 1966, S. 33.

Süssekind, Flora. „Ou não? – notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz". *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, S. 35–51.
Telles, Renata. „Latino-americanismo e orientalismo: Roberto Schwarz, Silviano Santiago e Edward Said". *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários* 4 (2016): 71–87.
Vasconcelos, Sandra Guardini Teixeira. „Roberto Schwarz, um leitor radical de Machado". *Políticas e poéticas do inconformismo* Hg. Paulo Ramos de Oliveira und Renato Franco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, S. 63–74.
Waizbort, Leopoldo. „Desiguais porém combinados". *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, S. 11–84.
Waizbort, Leopoldo. „Roberto Schwarz: entre forma literária e processo social". *Um enigma chamado Brasil*. Hg. André Botelho und Lilia M. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, S. 406–417.
Zincone, Rafael. „Roberto Schwarz e o ‚esnobismo de massas'". *Aqui é o fim do mundo: Tropicália e desenvolvimento dependente no Brasil*. Rio de Janeiro: GZ, 2017, S. 57–63.

Englisch

Brown, Nicholas. „Roberto Schwarz: Mimesis beyond Realism". *The Sage Handbook of Frankfurt School Critical Theory*. Hg. Beverley Best, Werner Bonefeld und Chris O'Kane. Los Angeles: Sage, 2018, Bd. 1, S. 465–478.
Cash, Conall. „The Tension of Rationality". *COLLOQUY text theory critique* 25 (2013): 58–88.
Cevasco, Maria Elisa. „The São Paulo fraction: lineaments of a cultural formation". *Mediations*. 28 (2014): 75–95.
Durão, Fabio Akcelrud. „Inheriting the Frankfurt School on the Periphery: The Case of Roberto Schwarz". *MLN* 133.3. (2018): 546–561.
Johnson, Adriana. „Reading Roberto Schwarz: Outside Out-of-Place-Ideas". *Journal of Latin American Cultural Studies* 8.1 (1999): 21–33.
Larsen, Neil. „Hegemony or Ideology? Observations on Brazilian Fascism and the Cultural Criticism of Roberto Schwarz". *Reading north by south: on Latin American literature, culture, and politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, S. 93–99.
Larsen, Neil. „Roberto Schwarz: A Quiet (Brazilian) Revolution in Critical Theory". *Determinations. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*. London: Verso, 2001, S. 75–82.
Lopéz, Silvia. „Dialectical Criticism in the Provinces of the ‚World Republic of Letters': the Primacy of the Object in the Work of Roberto Schwarz". *Acontracorriente*. 9.1 (Fall 2011): 69–88.
Marino, Rafael. „Under the Prism of Architecture: Avant-Garde and Modernism in Roberto Schwarz". *Pos FAUUSP* 28.52 (Jan./ Jun. 2021): 1–13.
Moretti, Franco. „A New Intuition. On Roberto Schwarz's Critical Work". *New Left Review* 131 (Sept./ Okt. 2021): 87–97.
Repa, Luiz. „Roberto Schwarz and the Brazilian Dialectic of Enlightenment: On the Reception of Critical Theory in Brazil". *Dissonância: Revista de Teoria Crítica* 4 (2020): 203–230.

Spanisch

Cevasco, Maria Elisa. „Presentación. ‚As ideias fora do lugar'". *Crítica literaria y teoria cultural en América Latina: para una antologia del siglo XX*. Maria Clara Parra Triana und Raúl Rodríguez Freire (Hg.). Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2015.

García, Mónica González; Nitschack, Horst. *Diálogos Sur-Sur: Década de 1960 y transformaciones culturales en Brasil y las Americas. Homenaje a Roberto Schwarz*. Santiago de Chile: Universitaria, 2022.

Mota, Carlos Guilherme. „El problema de la cultura. El diálogo que no se produjo: Darcy Ribeiro y Roberto Schwarz". *Historia de Brasil: una interpretación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, S. 603–604.

Rojo, Grínor. „De cómo el discípulo se convirtió en maestro: el marxismo (¿o el neomarxismo?) crítico de Roberto Schwarz". *De las más altas cumbres: teoría crítica latinoamerica moderna (1876–2006)*. Santiago de Chile: LOM Ed., 2012, S. 261–302.

Französisch

Monteiro, Pedro Meira. „O que é isso, Caetano? Révolution, corps et désir dans les mémoires de résistance de Roberto Schwarz et de Caetano Veloso contre la dictadure brésilienne". *Mélanges de la Casa de Velazquez*. 50.1 (2019): 211–226.

Deutsch

Frosch, Friedrich. „Geschichte als Gegenwart: Roberto Schwarz' *A lata de lixo da história* und Bernardo Santarenos *O judeu*". *Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität: zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland*. Hg. Eliana de Simone und Henry Thorau. Frankfurt am Main: TFM, 2000, S. 59–84.

Gagliardi, Laura Rivas. „Roberto Schwarz lesen, ein Plädoyer". https://literaturwissenschaft-berlin.de/roberto-schwarz-lesen/ Literaturwissenschaft in Berlin 2018 (20. März 2023).

Ishida, Lia Imenes. „Formanalyse und Gesellschaftkritik bei Antonio Candido und Roberto Schwarz". *Umstülpen. Zur praxis materialistischer Literaturinterpreation*. Hg. Florian Kappeler, Roman Widder. Padeborn: Brill Fink, 2023, S. 87–100.

Personenregister

https://doi.org/10.1515/9783110790016-014